

TESIS
Cos 200
26



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN PERIODISMO
TRABAJO ESPECIAL DE GRADO

Desarrollo de las Salas Virtuales de Investigación de Fotografía Venezolana y Fotoperiodismo

Tesistas:

María Isabel Lorenzo
Ernesto Javier Tovar

Tutor:

Caroline de Oteyza

Caracas, septiembre de 2005

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	v
TABLA DE ANEXOS	vi
INTRODUCCIÓN	1
MARCO CONTEXTUAL	
CAPÍTULO I: La Fotografía	4
<i>1.1 Del daguerrotipo a la fotografía digital</i>	<i>4</i>
<i>1.2 Aproximación Teórica</i>	<i>8</i>
1.1.1 La fotografía como signo	9
1.1.2 El lenguaje fotográfico	11
<i>1.3 La fotografía y la memoria colectiva</i>	<i>12</i>
CAPÍTULO II: Fotografía Venezolana	15
<i>II.1 Aproximación histórica: hitos y principales exponentes</i>	<i>15</i>
II.1.1 La llegada del daguerrotipo y el calotipo	15
II.1.2 La primera fotografía en prensa	16
II.1.3 Los adelantos técnicos	18
II.1.4 La separación de las especialidades	20
II.1.5 Nuevas formas de difusión	20
II.1.6 de los años cincuenta a la actualidad	21

CAPÍTULO III: Fotoperiodismo	26
<i>III.1 Aproximación teórica</i>	26
<i>III.2 Aproximación histórica. Principales exponente</i>	29
III.2.1 Los pioneros	29
III.2.2 El arribo del fotograbado	30
III.2.3 Los enfrentamientos bélicos	33
III.2.4 Fotoperiodismo alemán	34
III.2.5 <i>Vu</i> , el documentalismo fotográfico y <i>Life</i>	36
III.2.6 El fotoperiodista de guerra	37
III.2.7 El nuevo fotoperiodismo	38
<i>III.3 Fotoperiodismo en Venezuela. Breve reseña histórica</i>	39
CAPÍTULO IV: Nuevas Tecnologías de la Información	43
<i>IV.1 Tecnología de las redes de información</i>	43
<i>IV.2 Nuevas formas de conservación de la memoria colectiva</i>	44
<i>IV.3 Digitalización de las imágenes</i>	46
<i>IV.4 Seguridad del material escrito y gráfico</i>	47
CAPÍTULO V: Salas Virtuales de Investigación	50
<i>V.1 ¿Qué es una Sala Virtual de Investigación?</i>	50
MARCO METODOLÓGICO	
CAPÍTULO VI: Objetivo General y Objetivos Específicos	52

<i>VI.1 Objetivo General</i>	52
<i>VI.2 Objetivos Específicos</i>	52
CAPÍTULO VII: La Investigación	54
<i>VII.1 Diseño de la Investigación</i>	54
<i>VII.2 Modalidad de la Investigación</i>	55
CAPÍTULO VIII: Desarrollo de la Investigación	57
<i>VIII.1 Investigación Documental</i>	57
VIII.1.1 Referencias Bibliográficas	57
VIII.1.2 Tesis de Grado	58
VIII.1.3 Referencias Electrónicas	58
<i>VIII.2 Criterios de Selección de las Fotografías</i>	59
VIII.2.1 Criterios Teóricos	59
VIII.2.2 Criterios Prácticos	62
V.III.2.3 Requerimientos de la Cátedra de Fotografía Periodística	63
<i>VIII.3 Metodología de Elaboración de la Sala Virtual de Investigación</i>	63
VIII.3.1 Pasos para digitalizar y almacenar el contenido	63
VIII.3.2 Almacenamiento de imágenes (Sistema Recom – DocuManager)	69
<i>VIII.4 Metodología de la elaboración</i>	70
VIII.4.1 Diseño	70
<i>VIII.4.1.1 Mapa del sitio</i>	70
<i>VIII.4.1.2 Programas</i>	70
<i>VIII.4.1.3 Ubicación espacial</i>	71
<i>VIII.4.1.4 Normalización</i>	71
VIII.4.2 Seguridad	72

CAPÍTULO IX: Arquitectura de las SVI	73
<i>IX.1 Arquitectura de la Sala Virtual de Investigación de Fotografía Venezolana (SVI – FV)</i>	73
<i>IX.1 Arquitectura de la Sala Virtual de Investigación de Fotoperiodismo (SVI – FP)</i>	75
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	78
BIBLIOGRAFÍA	82
ANEXOS	86

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. “ <i>Punto de vista desde la ventana de Gras</i> ” Niepce, 1926	5
Figura 2. Calotipo de Talbot, 1844	6
Figura 3. “ <i>Blanca</i> ” de Alfredo Boulton. Venezuela, 1935	19
Figura 4. “ <i>Sofía Imber</i> ” de Alfredo Boulton. Venezuela, 1950	22
Figura 5. “ <i>Cortador de Caña</i> ” de Leo Matiz. México, 1944	22
Figura 6. De la serie <i>Hijos de la Luna</i> . Bárbara Brandli, 1976	24
Figura 7. Jacob Riis, 1888	32
Figura 8. “ <i>Anna Stern</i> ” de Steichen, 1932	34
Figura 9. Robert Capa, 1936	38
Figura 10. Sebastiao Salgado. Etiopía, 1984.	39
Figura 11. Héctor Rondón, 1962	40
Figura 12. “27 de Febrero de 1989”. Tom Grillo, 1989	41
Figura 13. Ejemplo de imagen en modo RGB, formato .jpg	67
Figura 14. Ejemplo de imagen en escala de grises, formato .jpg	67
Figura 15. Ejemplo de imagen en escala de grises, con marca de agua, formato .png	67
Figura 16. Infografía de la Universidad de Cornell	69

TABLA DE ANEXOS

Anexo 1	Muestra de fotografías horizontales que integran la galería de la Fotografía Periodística.
Anexo 2	Muestra de fotografías verticales que integran la galería de la Fotografía Periodística.
Anexo 3	Ampliación de Ejemplo de imagen en modo RGB, formato .jpg
Anexo 4	Ampliación de ejemplo de imagen en escala de grises, formato .jpg
Anexo 5	Ampliación de ejemplo de imagen en escala de grises, con marca de agua, formato .png
Anexo 6	<i>Home</i> de la Sala Virtual de Investigación de Fotografía Venezolana (SVI – FV)
Anexo 7	<i>Home</i> de la Sala Virtual de Investigación de Fotoperiodismo (SVI – FP)

INTRODUCCIÓN

En el mundo contemporáneo la información es uno de los bienes más preciados, ocupando un lugar preponderante en las relaciones de poder generadas por las actividades humanas. El control y la difusión de la información son algunas de las principales preocupaciones de las sociedades actuales y, de igual manera, la preservación de dicha información, como testimonio de la experiencia acumulada y como bien de valor inestimable.

El desarrollo a gran escala de los medios de comunicación social —mediante los avances tecnológicos— permite la instantaneidad en la transmisión de la información, que se enriquece tanto por su volumen como por su contenido, ya que incluye voz, texto e imágenes, que recorren el planeta en cuestión de minutos.

El crecimiento de los medios se afianza sobre todo a través de la mejora de las técnicas de captura de la realidad, bien sea por dispositivos digitales o análogos. La invención de la fotografía, la televisión y posteriormente, la multiplicación de las redes informáticas, han significado toda una revolución en la manera en la que el público percibe su entorno.

Dentro de los recursos de los que se valen los medios para difundir la información se encuentra la fotografía, como vehículo capaz de encerrar un significado en sí mismo, sin necesidad de complementarlo con algo más. Históricamente, el periodismo ha echado mano de la fotografía como una manera de expresar una idea o un hecho, dejando de ser un elemento meramente decorativo para transformarse en parte fundamental de la propuesta visual e informativa de la prensa escrita y digital.

Esta evolución y reestructuración del papel de la imagen en el periodismo incrementa de manera exponencial la cantidad de información que se genera a diario, por lo que se hace necesaria la formulación de mecanismos que permitan tanto la selección como la conservación de esa información visual.

En Venezuela estos mecanismos para la conservación de la memoria fotográfica no cuentan con la organización y coordinación necesaria para hacerlos eficientes, e incluso se adolece de los espacios requeridos para la exposición del material fotográfico. No obstante, con el desarrollo de la tecnología digital y la expansión de las redes de información, se abre un espacio virtual que posibilita la investigación en el área de la fotografía periodística venezolana, para todos los internautas interesados en el tema.

La ausencia de espacios y de estructuras organizadas para la investigación sobre fotografía venezolana, que permitan a cualquiera que esté interesado en la evolución y desarrollo de la fotografía en el país obtener información sobre el tema, es el problema que da origen de este trabajo de investigación.

La cátedra de Fotografía Periodística de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, produce material visual que merece ser compilado y expuesto en un espacio dedicado a la fotografía. Los ejercicios realizados por los alumnos de la cátedra reflejan la utilización de lo aprendido sobre el lenguaje fotográfico, y su aplicación al mundo periodístico.

En este trabajo de investigación se recolectará material sobre fotografía venezolana, partiendo desde la estructuración de la galería de la cátedra de fotografía periodística, para ser presentado en un desarrollo web que sea punto de referencia obligatorio para todo aquel usuario que

desea investigar sobre el tema. El sitio web estará auspiciado por el Centro de Investigación de la Comunicación de la Universidad Católica Andrés Bello (CIC-UCAB), y formará parte del conjunto de Salas Virtuales de Investigación (SVI), que este Centro desarrolla.

El producto final de la investigación, la Sala Virtual de Investigación de Fotografía Venezolana (SVI FV), estará precedido por la escogencia de las fotografías de los alumnos de la cátedra de Fotografía Periodística del curso 2003-2004 (previa elaboración de criterios) para el montaje de la galería virtual. Luego se procederá a la elaboración de una cronología de la fotografía periodística venezolana, así como a la incorporación de una base de datos sobre fotógrafos venezolanos que han marcado pauta en el área y de ser posible se incluirá la presentación de algunos de sus trabajos con fines netamente académicos. También se prevé la presentación de documentos sobre fotografía venezolana como: ensayos, artículos en prensa, investigaciones y tesis, entre otros; bajo la estructura de un archivo digital.

Todo esto será el inicio de un sitio en Internet que facilite la investigación y obtención de información sobre fotografía venezolana, a los internautas que lo deseen.

MARCO CONTEXTUAL

CAPÍTULO I. La Fotografía

1.1 Del daguerrotipo a la fotografía digital

Durante las primeras décadas del siglo XIX, en medio de la revolución industrial y cambios sociales, económicos y políticos, aparece la fotografía. Hasta entonces, el hombre había conseguido representar gráficamente su entorno a través de la pintura, el dibujo, y gracias a la mecanización, el grabado y la litografía.

Y si bien la cámara oscura es el punto de partida del proceso para la captación de imágenes, esta se perfecciona en diseño y se reduce en tamaño con el paso del tiempo. Lo mismo sucede con las lentes ópticas utilizadas (llamadas también objetivos), así como con los procesos de fijación sobre diferentes soportes.

Joseph Nicéphore Niepce (1765 – 1833), un terrateniente francés aficionado a la química y con un especial interés por la litografía, fue uno de los primeros en experimentar, por lo que se le considera el padre de la fotografía. En sus ensayos iniciales pretendía hacer copias de obras de arte sobre una superficie bañada con resinas y expuestas directamente a la luz del sol.

Es en 1814 cuando piensa en usar una cámara oscura junto con una placa metálica cubierta de sales de plata sensibles a la luz para obtener imágenes fijas positivas. Sin embargo, sólo será hasta 1826 que logra obtener la primera fotografía permanente conocida. Pero el método utilizado por Niepce era engorroso y con largos tiempos de exposición.

Además tenía otro inconveniente: las imágenes perdían nitidez al pasar el tiempo, llegando incluso a borrarse.



Figura 1. "Punto de vista desde la ventana de Gras" Primera fotografía permanente tomada por Niepce en 1826. Actualmente se conserva en la Universidad de Texas.

En 1829 se asocia con Louis Jacques Mandé Daguerre buscando el perfeccionamiento y comercialización del invento. Pero Niepce muere en 1833 por lo que Daguerre continúa con la investigación. Este incorpora al proceso químico nitrato de plata, solución de sal común y vapor de mercurio para mejorar el revelado y la fijación de las imágenes. El invento se presenta en la Asamblea de Ciencias de Francia en 1839 bajo el nombre de Daguerrotipo.

El Calotipo, patentado en Inglaterra por William Fox Talbot, aparece dos años después del Daguerrotipo. El método consistía en exponer un papel impregnado con nitrato de plata y ácido gálico dentro de una cámara oscura que, al revelarlo, se obtenía una imagen negativa, que después podía ser positivada y reproducida tantas veces como se quisiera a partir del original.

Luego se presentarán otros dos inventos que, básicamente, son el resultado de mejoras hechas al Calotipo de Talbot. Uno de ellos, el Colodión Húmedo, presentado por Frederick Scott Archer en Inglaterra en 1851, utilizaba placas de vidrio bañadas en colodión y con las cuales logró una reducción considerable en los tiempos de exposición e imágenes más nítidas. Sin embargo su método requería que las placas estuviesen siempre húmedas pues al secarse se deterioraban.

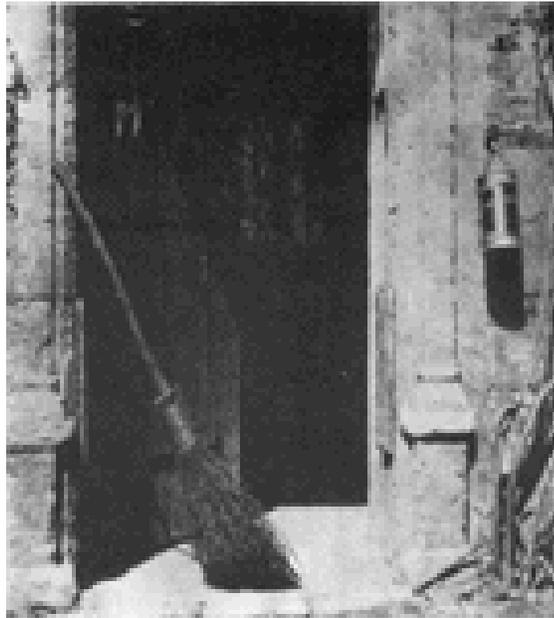


Figura 2. Calotipo tomado por Talbot. Es una de las imágenes reproducidas en el libro *El lápiz de la naturaleza. 1844 - 1846*

El otro es el creado en 1871 por R. L. Madox. Este usaba placas de vidrio cubiertas de Gelatina-Bromuro, una emulsión mucho más estable, lo que pone fin a la necesidad de mantener húmeda la placa durante todo el proceso. Charles Bennet en 1878, mejora la sensibilidad de las placas y reduce el tiempo de exposición a un cuarto de segundo. Con estos avances se abre el paso a la aparición del obturador para abrir y cerrar el objetivo con rapidez.

Casi paralelamente, en 1860, aparece la iluminación artificial. Procedimiento creado por Nadar, un reconocido fotógrafo francés, quien para retratar las catacumbas de París utilizó magnesio como fuente de luz.

La fotografía se convierte en un producto masivo de reproducción de imágenes principalmente, gracias a dos factores. Uno de ellos, la película transparente y la máquina patentadas por el norteamericano George Eastman, en 1888. La máquina, que salió al mercado en ese año, venía con un rollo de película con diez cuadros para exposiciones y se le llamó "Kodak 100 Vista". El otro factor, la industrialización de los procesos de fijación y evolución en los soportes utilizados.

A partir de allí las innovaciones serán frecuentes. La captación de imágenes a color duraderas se logran por primera vez en Francia en 1907 con la película "Autocrhome". De las pesadas cajas oscuras, largos tiempos de exposición y equipos costosos, se pasará a cámaras más livianas y fáciles de manipular, como la *Leica*, uno de los primeros modelos portátiles que entra al mercado en 1925. El proceso negativo – positivo, que aún se utiliza, fue ideado por el inglés Fox Talbot en 1839. Casi una década después, en 1947, aparece la primera cámara capaz de obtener fotografías instantáneas, la Polaroid, invención del científico norteamericano Edwin Land.

A finales del siglo pasado, las nuevas tecnologías también alcanzan a la fotografía, y si bien, con una cámara tradicional la luz impresiona una película, en la cámara digital la imagen queda grabada en una placa con sensores, *traducida* en el lenguaje digital, y almacenada en un dispositivo llamado memoria.

Pero, ¿qué significa la aparición de la fotografía en la sociedad? Este avance tecnológico implica un cambio en la percepción del hombre

de su entorno, debido a la presunción de la posibilidad de reproducir fielmente la realidad, en corto tiempo y sin necesidad de mucha destreza. En el libro *Estética Fotográfica*, recopilación de textos sobre fotografía hecha por Fontcuberta (2002) aparece un fragmento del libro de Talbot llamado *El lápiz de la naturaleza* 1844 -1846, el primer libro de fotografías de la historia que puede ilustrar esto. Talbot señala debajo de la lámina X:

“Una ventaja del descubrimiento del arte fotográfico será el permitirnos introducir en nuestros cuadros una multitud de minúsculos detalles que se sumarán a la veracidad y al realismo de la representación, pero que ningún artista se molestaría en copiar fielmente de la naturaleza” (pp. 51)

Y si en un primer instante se perfiló como una herramienta indispensable en las investigaciones científicas y las bellas artes por estas características, vendría luego las discusiones sobre la *artisticidad* de la fotografía; la intervención, o no, del fotógrafo en el resultado; su utilidad e influencia en la sociedad; entre otras.

1.2 Aproximación Teórica

La unión de dos vocablos griegos da origen a la palabra fotografía: *foto* que significa luz y *grafía*, escritura; por la asociación de dibujar gracias a la luz. Pero más allá de la etimología de la palabra, la fotografía es, en esencia, la fijación de imágenes sobre una superficie sensible a la luz dentro de una *cámara oscura*.

Fontcuberta (1994) en su libro *Fotografía: conceptos y procedimientos* inicialmente define la fotografía como:

“un procedimiento de fijación de trazos luminosos sobre una superficie preparada a tal efecto. El estatuto icónico de la imagen fotográfica se fundamenta en esta naturaleza fotoquímica: la luz incide sobre una sustancia o emulsión fotosensible provocando una reacción que altera una de sus propiedades” (pp 21)

De esta definición netamente procedimental, se pueden desprender al menos dos maneras de acercarse a la fotografía: una como tecnología, es decir, los instrumentos, materiales y técnicas utilizadas para lograr una fotografía. La otra, por su funcionalidad, cuál es la utilidad de la imagen fotográfica en la sociedad desde su aparición hasta nuestros días. (Fontcuberta, 1994)

Las técnicas empleadas en la obtención de fotografías, dan origen a varios debates. Desde cómo clasificar las imágenes según el método empleado, cómo ha sido el método de su difusión en la sociedad de la información, y si la imagen difundida se puede tratar como original, pues la discusión sobre los términos *original* y *copia* se confundieron aún más luego de la aparición de la fotografía. (Fontcuberta, 1994)

1.2.1 La fotografía como signo

Roland Barthes (1980) en su libro *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía* plantea lo siguiente:

“La fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*. Tal sutileza es decisiva. Ante una foto la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo, (...), sino, para toda foto existente en el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa” (pp 149)

Una fotografía puede tomarse, ciertamente, como la prueba inequívoca de la existencia de algo o el acontecer de un hecho. Es en ella misma un testimonio preciso, carácter otorgado por su génesis tecnológica, de la cual carece el lenguaje escrito. Logra transmitir información para ser codificada, y en conjunto con otras fotografías, un mensaje más amplio. Partiendo de este punto puede considerarse entonces, según la semiótica, como un signo.

Para considerar a la fotografía como signo, es necesario recordar conceptos semióticos básicos que ayuden a entenderla como tal. Saussure plantea que los signos serán considerados como las partes más pequeñas o unidades mínimas en los que puede ser despiezado un mensaje. Pierce, por otra parte, decía que el signo, dependiendo de su relación con el objeto, podría ser considerado como: icono, si el objeto es representado por semejanza; índice, si se alude al objeto por una relación de huella, continuidad, suceso; o como símbolo, por simple convención. (Fontcuberta, 1994)

Además de estos conceptos, también se requiere establecer que es considerado como un objeto dentro del vocabulario de los fotógrafos. A este respecto, Rafael Hueck en *La fotografía en el periodismo* aduce que:

“Con la palabra objeto se designa tradicionalmente en el lenguaje de los fotógrafos a todo ser inanimado o animado, incluso el hombre, independientemente de los atributos de cualquier orden que pudiera poseer, cuando se convierte en el motivo de la fotografía o esta situado dentro del campo de ella misma” (pp. 76)

De acuerdo con estas premisas, la fotografía se considera como un signo pues es la unidad básica de un lenguaje. Al ser un signo, la discusión se centra en la clasificación de Pierce y como considerarla. Varios autores la asumen como índice, alegando que son rastros de un objeto, sin importar que ya no esté allí o haya cambiado, pues origina conciencia de la existencia del mismo. Esta es la posición más cómoda para clasificar la fotografía. Pero existen casos marginales que no pueden ser tratados como índices. Fontcuberta (1994) encuentra una respuesta a este dilema:

“la naturaleza del signo fotográfico es variable, tal vez porque en el fondo participa de esa triple esencia. No deberíamos interpretar así la clasificación de Pierce como formada por categorías que se excluyen, sino con intersección o bien escalonamiento. El tema quedaría reformulado diciendo que las fotografías son índices (huellas de luz) que pueden llegar a

devenir en íconos (si el operador decide mantener una relación de semejanza) y/o símbolos (cuando adquieren sentido mediante el uso de ciertas convenciones)” (pp. 26)

Lo importante es reconocer cuál es la relación fundamental entre la fotografía y el objeto que ella representa. Se le consideraba como índice, pues a través del tiempo se le ha atribuido la característica de prueba real de la existencia del objeto, de representación exacta, de documento testimonial, todo gracias al procedimiento mecánico que intervienen en su producción.

Philippe Dubois (1986) en su libro *El acto fotográfico* hace un recuento sobre las distintas percepciones de la fotografía desde su aparición, concluyendo que considerar la fotografía como índice no es suficiente, “es necesario proseguir el análisis, ir más allá de la simple denuncia del ‘efecto de real’: es necesario interrogar según otros términos la ontología de la imagen fotográfica” (pp. 21)

1.2.2 El Lenguaje fotográfico

La concepción lingüística limita el concepto de lenguaje a las unidades verbales, siendo difícil de ajustar cuando se habla de imágenes. Sin embargo, la aceptación de cierta intervención del operador de la cámara en la imagen, abre una brecha que permite aludir cierta expresión, y el hecho de considerar a las fotografías como signos que pueden formar un mensaje gracias un código, es suficiente para hablar de lenguaje fotográfico. (*Fontcuberta, 1994*)

Esta conciencia de la intervención del hombre detrás del lente y su influencia en el resultado, comienza en el momento en el que los adelantos tecnológicos e instrumentales hacen menos engorroso el proceso fotográfico y otorgan una cierta autonomía al fotógrafo. (*Casáis, 2003*)

El investigador Joan Costa plantea que el acercamiento a este tema debe tener un triple enfoque. Para él la fotografía expresa la realidad, expresa al fotógrafo y se expresa así misma. En una fotografía se pueden encontrar signos que representan al objeto, “realidad exterior”, otros, producto de la psiquis del fotógrafo, “realidad interna”, y otros inherentes al medio, como desenfoque, contrastes, granulación, que no existían ni en el objeto ni el fotógrafo, y que influyen el resultado. Estos signos son a la postre los que, usados intencionalmente, dan muestras de la existencia de un lenguaje y la posibilidad de un discurso para cada fotógrafo. (Costa, 1977)

Esto apoya lo que establece Roland Barthes en *La cámara lúcida*, sobre las funciones de la fotografía y su efecto sobre el receptor. Estas deben: informar; significar; sorprender y provocar sentimientos y opiniones sobre el objeto que representan. En síntesis, no pasar desapercibidas. (Barthes, 1980)

1.3 La fotografía y la memoria colectiva

A la fotografía puede considerársele como un documento social pues permite conservar fragmentos de las actividades políticas, sociales y culturales del hombre, desde su presentación en 1839, hasta hoy. Conforman, junto al cine y la televisión, la memoria visual del siglo XX y potencia la cultura de la imagen, cuya relación es directa con el desarrollo tecnológico y la aparición de nuevos soportes para la información.

Su tratamiento como documento social, se debe principalmente a su capacidad de representar una realidad en detalle y su facilidad para lograr esa representación; lo que se traduce en ahorro de tiempo y esfuerzo para registrar esa realidad de la que se habla. Gisele Freund, (1976) en su libro *La fotografía como documento social* afirma que “su poder de reproducir exactamente la realidad externa – poder inherente a

su técnica – le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social” (pp. 8).

Susan Sontag (1996) en el libro *Sobre la Fotografía*, hace el siguiente planteamiento sobre el acto de fotografiar un hecho o suceso, y las consecuencias de este acto:

“fotografiar es un acontecimiento en sí mismo, y un acontecimiento que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que esté sucediendo. (...) Una vez concluido el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera. (...) El fotógrafo acecha detrás de la cámara para crear un diminuto fragmento de otro mundo: el mundo de crear imágenes que nos sobrevivirán” (pp. 21)

Ese mundo de imágenes del cual habla Sontag es parte de la memoria colectiva de la sociedad. La memoria colectiva podría definirse como la capacidad de una sociedad de conservar, actualizar, transmitir y aprovechar información pasada a través de un lenguaje, y cuya conservación es esencial para la construcción de la identidad colectiva. (*Sontag, 1996*)

En este aspecto la fotografía juega un papel esencial, pues se considera como un documento histórico importante. El registro fotográfico permite la vuelta al pasado, se establecen conexiones entre: personajes, momentos, condiciones y hechos relevantes que propician, y son en sí mismos, cambios en la sociedad. La captación de ese instante es la prueba de la existencia de un pasado, que puede ser reconstruido y explicado por especialistas. (*Sontag, 1996*)

Cada día es más difícil el manejo de los archivos fotográficos. El crecimiento de la producción de imágenes, aunado a otras dificultades que se presentan, como la falta de espacio físico y el deterioro, en

algunos casos irreversibles, de los soportes originales, son escollos que se necesita superar. Actualmente la mirada está puesta en la digitalización del acervo fotográfico de las comunidades. Esto permitirá la recuperación y reconstrucción de su memoria colectiva; la funcionalidad en el manejo y almacenamiento de las imágenes; y facilitaría el acceso a ellas a todos los miembros de la comunidad a la cual pertenece.

A este respecto, Mario Díaz Barrado (2004) en su artículo *Imágenes para la memoria: la fotografía en soporte digital*, publicado en Internet en la página *Pasado y Memoria*, señala que:

“Hay que tener en cuenta que los nuevos soportes digitales, que parecen ser la vía a través de la cual caminará la sociedad a la hora de enfrentarse a la información en el futuro, se convierten en referente para transformar –literalmente engullir–, la información generada en otros soportes o tecnologías previas. Todo al final estará soportado en la tecnología digital y es importante que nos demos cuenta de este hecho para intentar conservar y potenciar la memoria colectiva en el nuevo territorio que se le abre al historiador.”

Mario Díaz Barrado (2004)

CAPITULO II. Fotografía Venezolana

II.1 Aproximación histórica: hitos y principales exponentes

II.1.1 La llegada del daguerrotipo y del calotipo

A mediados del siglo XIX, la llegada a Venezuela del daguerrotipo, marca el inicio de la fotografía en el país. Los primeros años esta técnica se desarrollará de manera restringida, comprobándose esta apreciación en tres aspectos: los fotógrafos, en su mayoría europeos o personas de posición acomodada; los temas predominantes, retratos o paisajes y la distribución de las imágenes, pues se reservaban para momentos familiares o decoraciones interiores. *(Dorrnsoro, 1999)*

Las primeras imágenes de Venezuela, específicamente de Caracas, las capta Francisco Goñiz, quien llega en 1841 a Venezuela con un equipo fotográfico. Meses después lo vende y parte al exterior. J. V. González, a quien se considera como el primer fotógrafo venezolano, ofrecía sus daguerrotipos a través de la prensa. En 1843 una academia de daguerrotipia es fundada por un francés de paso por el país, Fernando Le Bleux. Llegan otros fotógrafos a Venezuela pero sus estadías son muy cortas por lo que se conoce poco sobre su trabajo. *(Dorrnsoro, 1999)*

Para 1854 se anunciaban en prensa daguerrotipos sobre cualquier soporte: porcelana, marfil e incluso hierro. Ese año, Basilio Constantin ofrecía retratos con la técnica del daguerrotipo pero sobre papel, lo que hace pensar que podría tratarse de un calotipo el artefacto que usaba. También pueden encontrarse anuncios de fotógrafos que se ofrecían a hacer los retratos de las víctimas de las epidemias que azotaban el país en esa época. *(Dorrnsoro, 1999)*

Durante este tiempo, el daguerrotipo y el calotipo se disputaban la preferencia de la sociedad venezolana, pues la actividad fotográfica era elitésca. Y, aún cuando la temática fotográfica se amplía, sigue siendo el retrato el que más interesa. Las tomas de paisajes no son tan comunes, en parte debido a la dificultad de traslado del equipo por su peso y dimensiones y los largos tiempos de exposición. Si bien existía una que otra academia de daguerrotapía, la enseñanza se limita a la difusión oral de los conocimientos y a la práctica en el estudio fotográfico. (Dorronsoro, 1999)

La inauguración de una exposición en julio de 1872 en el *Café del Ávila* se considera uno de los eventos con más significación para la fotografía en el país, pues la exhibición, además de contar con obras de escultores y pintores de la época, mostraba el trabajo de varios fotógrafos, siendo las imágenes de Próspero Rey de las que más interesaron. Pocas veces se difundía bajo esta modalidad la labor de los fotógrafos. (Dorronsoro, 1999)

II.1.2 La aparición de la fotografía en la prensa

El 31 de marzo de 1889, en el número 4 de la publicación marabina *El Zulia Ilustrado*, aparecen las primeras fotografías. Se trataban de dos fotos de medio tono de un hombre antes y después de la extirpación de un tumor. Estas, según parece, fueron tomadas por el médico responsable de la operación, Alcibíades Flores, y luego fotograbadas en el extranjero. Sin embargo, *El Zulia Ilustrado* no reproducirá más fotos en medio tono pero sí algunos fotograbados de factura nacional. El uso de la fotografía en prensa marcará un hito en Venezuela, pues implicó un uso distinto al del recuerdo familiar. (Abreu, 1990)

El Cojo Ilustrado es una publicación que aparece en Caracas en 1892 hasta 1914. Fundada por Jesús María Herrera Irigoyen, desde sus

comienzos manifiesta como una de sus intenciones la difusión del fotograbado de medio tono en el país. Para lograrlo, su fundador habría traído de Europa un año antes, un novísimo equipo diseñado para este fin. (Abreu, 1990)

El Cojo será un importante órgano de difusión de la obra de fotógrafos venezolanos; siendo Federico Lessmann hijo el primer fotógrafo en publicar su obra con regularidad a partir del décimo número de la revista. También fungirá como promotor de la enseñanza de la fotografía, pues era habitual ver en sus páginas manuales y consejos para lograr el perfeccionamiento de la técnica. (Abreu, 1990)

Las técnicas fotográficas se aprenden principalmente en los talleres, la teoría la proveen los manuales. Desde principios del siglo XX, se abren cursos de fotografía en la Escuela de Artes y Oficios de Caracas, pero separados las damas de los caballeros. También algunos fotógrafos dictan clases a domicilio. (Dorrnsoro, 1999)

Con la integración de la fotografía a la prensa, nombres como Luis Felipe Toro “torito” (1881-1955), Henrrique Avril (1866-1950) y Pedro Ignacio Manrique (1863-1926), quien en 1912 recibe varios reconocimientos en el extranjero, comenzarán a destacar. Publicaciones como *Actualidades* y *La Hacienda*, además de *El Cojo Ilustrado*, les escogen para ilustrar sus páginas. Es Toro, junto a Carlos Herrera, quienes introducen en Venezuela la novedad del *flash* y su utilización. (Dorrnsoro, 1999)

El interés por la fotografía crece entre los años 1889 y 1920. Hay dos razones fundamentalmente para este fenómeno: la primera, los avances tecnológicos y las innovaciones en los dispositivos y procesos fotográficos, que permiten la elaboración de cámaras más livianas, portátiles y económicas; la segunda, el cambio, gracias al petróleo, de la

situación económica del país. Los ingresos que se percibirían por la renta petrolera harán de Venezuela un mercado atractivo para las grandes firmas fotográficas. (Dorronsoro, 1999)

II.1.3 Los adelantos técnicos

A principios del siglo XX, son los fotógrafos que viajan al exterior los que traen en sus maletas la mayor parte de los adelantos técnicos que se presentan en Europa y Estados Unidos. Las cámaras portátiles y la película de celuloide son vendidas con éxito durante los años veinte en el país mediante anuncios en el periódico. En los años treinta llega el *flash*; y con él la posibilidad de retratar la vida nocturna y lugares con poca luz. La cámara polaroid y su instantaneidad es conocida en Venezuela en los años cuarenta. (Dorronsoro, 1999)

Los periódicos de la época de Gómez, gracias al proceso de industrialización, van incorporando adelantos técnicos que le permiten reproducir con mayor frecuencia información gráfica junta a la escrita. La redirección de los diarios de opinión hacia la información origina que los reporteros salgan a la calle acompañados de un fotógrafo para registrar las noticias. Sin embargo, la mayoría de las gráficas y los reportajes se limitaban a la vida y obra del Generalísimo. La dictadura no permitía el pleno desarrollo de la actividad periodística en el país. (Abreu, 1990)

Se cree que Pedro Ignacio Manrique Arvelo es el primero en introducir la película en color en los años 20 del siglo pasado. De su taller saldrán nuevos fotógrafos con un estilo definido como Oscar Toro y M. Ramírez. A su fallecimiento, en 1926, su hijo regentará el estudio en los años siguientes. (Dorronsoro, 1999)

Cuando muere el general Juan Vicente Gómez, se abren nuevas posibilidades a los fotógrafos, pues se inicia la época de la Venezuela

contemporánea. Los diarios ahora tenían mayor libertad en sus publicaciones. Prueba de esto es la publicación de reportajes gráficos extensos en los diarios *El Herald*, *El Universal* y *la Esfera*, sobre los sucesos en la Plaza Bolívar, el 14 de febrero de 1936, luego de que el gobierno dictara un decreto de censura y la suspensión de las garantías. Luis Noguera, Aníbal Rivero, y Juan Avilán son los responsables de las imágenes. (Abreu, 1990)

El *Primer Salón Fotográfico de Caracas* organizado por el *Ateneo de Caracas* en 1934, fue la primera exposición reconocida y donde la fotografía se mostraba con la pintura y la escultura. Un impulso a la fotografía artística y su entrada en el ámbito del arte contemporáneo del país. En ella exponen 35 fotógrafos aficionados, entre los cuales se encontraban: Alfredo Boulton, Carlos Lenfant, Guillermo Zuloaga, Ricardo Espina y Margot de Lucca. Boulton expondrá luego en solitario 1938 en el Ateneo, en 1944 en el Museo de Bellas Artes; y en el exterior entre los años 1946 y 1948. (Boulton, 1990)



Figura 3. "Blanca" de Alfredo Boulton. Venezuela, 1935

Josune Dorronsoro (1995) escribe en su artículo *Historia capitulada de la fotografía en Venezuela*, publicado originalmente en la revista *Encuadre* en 1981, sobre la influencia de estos adelantos: “La imagen fotográfica, ahora sí, inunda la vida del venezolano.” (pp. 20) Quería expresar que estos permitían a la fotografía estar al alcance de todos, se había masificado y cualquiera podía gozar de ella. Ya la fotografía no era solo para las élites. (Dorronsoro, 1999)

II.1.4 La separación de las especialidades

La masificación de la fotografía a partir de los años veinte del siglo pasado trae como consecuencia la separación de sus distintas especialidades y un mayor interés por el lenguaje fotográfico. Además traerá como consecuencia el asentamiento de la imagen en la vida cotidiana del venezolano, haciéndose indispensable. (Dorronsoro, 1999)

Acorde con esto, se necesitaba diferenciar el trabajo de aquellos que habían elegido la fotografía como una actividad formal de los que la realizaban como aficionados. Paralelamente surgen las especialidades fotográficas que se definen con la práctica, teorías y maneras de entender la fotografía. El método de enseñanza se traslada a las academias, dejando de lado el estudio fotográfico como lugar para aprender y exhibir la obra fotográfica. Además, Dorronsoro (1999) plantea que es en esta época cuando “la organización, clasificación, preservación y difusión de imágenes se comienza a plantear como rama de estudio y experimentación en el país.” (pp. 21)

II.1.5 Nuevas formas de difusión

Una forma de difusión e intercambio entre los fotógrafos será el Club de Fotografía. Sin embargo, no se le prestará mayor atención, por considerar que sólo los aficionados los conforman. En Venezuela, se

conoce como uno de los primeros al *Club Daguerre*, fundado en Carúpano por Henrique Avril en el año 1902, y cuyas integrantes se dedicaban a fotografiar la naturaleza. (Boulton, 1990)

Al masificarse y profesionalizarse la labor fotográfica en Venezuela, nuevas formas de difusión aparecen para ayudar a promocionarla. Las exhibiciones en los museos responderán al interés que muestra la sociedad en el lenguaje fotográfico y a la evolución de estas instituciones. Instituciones como el Ateneo de Caracas y el Museo de Bellas Artes, inaugurado en 1938, poco a poco incluyen a la fotografía en su programación, dejando atrás las exposiciones en los cafés y los talleres fotográficos. La Galería de Arte Nacional, creada en 1976, y el Museo de Arte Contemporáneo en 1974, serán pilares fundamentales en la muestra del trabajo fotográfico y se constituirán como motores del interés por la imagen. (Dorrnsoro, 1999)

La revista *Shell* (1952 – 1962) revista trimestral dedicada a la cultura venezolana, y patrocinada por la empresa petrolera, dedicará un espacio fijo a la fotografía. En ella se publicarán tanto artículos como imágenes de los fotógrafos más importantes venezolanos, siendo el artículo *¿Es un arte la fotografía?* de Alfredo Boulton el primero en publicarse. (Boulton, 1990)

Las publicaciones, los eventos y concursos se convierten en vías para la difusión de la fotografía, pero casi siempre como extensión de la actividad museística. Sin embargo, esta no ha sido suficiente hasta ahora. Son pocas las oportunidades que se ofrecen a quienes desean profundizar sus conocimientos en fotografía o conocer sobre esta actividad en el país. (Dorrnsoro, 1999)

II.1.6 De los años cincuenta a la actualidad



Figura 4. "Sofía Imber" de Alfredo Boulton. Venezuela, 1950

En los años cincuenta destacarán nombres como los de Alfredo Boulton, Leo Matiz, Carlos Herrera, Ricardo Razetti, Fina Gómez, y Carlos E. Puche. Ellos crearán un lenguaje propio, donde se interesarán por la luz y la sombra, además del uso de filtros buscando aumentar el contraste en los paisajes que captan con sus lentes; el aislamiento de las formas y la aparición de las líneas geométricas. Por otra parte, desarrollarán una visión estética del ser humano enmarcado en el paisaje, basados en el pensamiento del hombre unido a la naturaleza. (*Boulton, 1990*)



Figura 5. "Cortador de caña" de Leo Matiz. México, 1944

En los años siguientes comienza a desarrollarse un movimiento que se le denominará como documentalismo fotográfico. En Venezuela no faltarán fotógrafos que se inscriban en ella, siendo el ser humano y su experiencia el material de creación. Los fotógrafos retratan el cambio que conlleva la modernidad y su influencia sobre la vida cotidiana. Paolo Gasparini, quien llega a Venezuela a finales de los años cincuenta, se convertirá en uno de sus principales exponentes, siendo *Para verte mejor, América Latina* uno de sus principales trabajos. (Boulton, 1990)

En los años sesenta, José Sigala por su parte retratará a reinas de belleza y dirigentes de la política nacional buscando siempre su lado humano. Claudio Perna se dedicará a registrar la geografía nacional y Federico Fernández a las inauguraciones de las muestras en el museo de Bellas Artes con un toque de humor. . (Boulton, 1990)

A mediados de los setenta Luis Brito, Alexis Pérez Luna, Vladimir Sersa, Ricardo Armas y Jorge Vall se juntan. Se les conoce como *El grupo*, un conjunto de fotógrafos con una clara intención política en sus imágenes. La crítica social, la violencia y las desigualdades sociales, son temas recurrentes en sus trabajos. La fotografía asumía el compromiso de la izquierda latinoamericana como una herramienta de denuncia social. Luego de la exposición *A gozar la realidad* en 1977, *El grupo* se diluye y cada uno sigue su rumbo. (Palenzuela, 2001)

Por su parte, Thea Segall y Bárbara Brandli se dedican a registrar la forma de vida de los indígenas venezolanos bajo una mirada etnológica, a finales de los años 70 y principios de los ochenta. (Boulton, 1990)



Figura 6. De la serie “*Hijos de la Luna*” de Bárbara Brandli. 1974

En los ochenta la tendencia en la fotografía es a buscar una imagen más sensual, simbólica e íntima, debido a: la búsqueda de nuevos códigos expresivos, la investigación técnica y la entrada de la fotografía en los museos y galerías como obra de arte. Cansados del tema social surge una nueva tendencia que utiliza la puesta en escena, la yuxtaposición y el color como recursos creativos. (*Palenzuela, 2001*)

En 1984 se inaugura en la galería *Los Espacios Cálidos* del Ateneo de Caracas una exposición titulada *El riesgo*. En ella los organizadores, Enrique Hernández D’Jesús, Paolo Gasparini, Victoria de Stéfano, Ricardo Armas, Vilma Ramia y Christiane Dimitríades, buscan desafiar a los fotógrafos para que exploren otros campos de la fotografía abordando temas más libres e imaginativos. De los expositores destacan: Ricardo Gómez Pérez, Ana Luisa Figueredo, Julio Vengoechea y Nelson Garrido por la utilización del color como recurso. Y por la búsqueda trascendental y el simbolismo destacan Vasco Szinetar, Abel Naím, Antolín Sánchez,

Claudio Perna, Enrique Hernández D'Jesús, Edgar Molina, María Teresa Boulton, Francisco Beaufrand y Alexander Apóstol. Serán ellos los que poblarán junto a otros fotógrafos los años venideros. (*Palenzuela, 2001*)

CAPITULO III. Fotoperiodismo

III.1 Aproximación teórica

En el libro *Fotoperiodismo: Formas y Códigos*, su autor, M. Alonso Eurasquín (1995) recurre textualmente a la definición que Rodríguez Merchán (1993) proporciona en su libro *La realidad fragmentada* sobre la información fotoperiodística, transcribiendo lo siguiente:

“la notificación de acontecimientos reales, interpretados visualmente por un fotógrafo y orientados por unos criterios de contingencia, mediatizados por varios procesos codificadores (fotográfico, informativo y de impresión fotomecánica) y que produce un mensaje visual que es interpretado por el receptor según su competencia icónica y su conocimiento del contexto”
(pp 8)

Esta definición le sirve M. Alonso Eurasquín (1995) para establecer que el fotoperiodismo es una actividad comunicativa en la que intervienen un emisor, conformados por el periodista y el medio, y un receptor que accede observar la realidad que le presentan, bajo la forma de imagen fotográfica. (Alonso, 1995)

Eulália Fuentes (2003), en su artículo electrónico *¿En periodismo también una imagen vale más que mil palabras?*, define la fotografía en prensa como:

“una información que forma parte del contexto informativo, que se comunica a los lectores o telespectadores del medio de comunicación, forma parte de la noticia. Es una técnica más de los medios de comunicación, son mensajes informativos de carácter visual.”

Eulália Fuentes (2003)

Para Alonso Eurasquín (1995) un fotografía periodística *ideal* debe ser “capaz de transmitirnos en contadas imágenes aisladas todos los datos de interés para nosotros (o para el público) en relación con un

acontecimiento concreto, haciéndolo claramente comprensible en todos sus aspectos fundamentales” (pp 8). Sin embargo reconoce que son pocas las imágenes que cumplen con estos requisitos en la prensa diaria.

En consecuencia, la fotografía en el periódico o revista obedece a la supuesta intención de informar. Se presume que este debería de ser el objetivo del responsable de la escogencia del material gráfico. Su labor es escoger la imagen que se ajuste en mayor medida a la noticia que acompaña, que se corresponda con esa realidad. En este sentido la fotografía cumple una función documental. (Hueck, 1982)

Por otra parte, Susan Sontag en *Sobre la fotografía* señala la importancia que la fotografía adquiere en el periodismo al apuntar que:

“la información que pueden suministrar las fotografías empieza a parecer muy importante en ese momento de la historia cultural cuando se piensa que todo el mundo tiene derecho a algo llamado noticia. (...) Alrededor de la imagen fotográfica se ha elaborado un nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es solo una fracción de tiempo sino de espacio.” (pp 32)

El fotoperiodismo por ende, mantiene un compromiso, y se vincula con la realidad. Está relacionado con la información diaria que se muestra al colectivo. Por tanto, la responsabilidad ética es aún mayor, pues el mensaje emocional que transmite una fotografía es más contundente que el de la palabra escrita. El fotoperiodista debe mostrar la realidad informativa pero sin efectismos que le resten veracidad. (Casáis, 2003)

John Mraz (2001), en su artículo digital *¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotorreportaje dirigido al fotoperiodismo digital*, escribió lo siguiente sobre la base fundamental del fotoperiodismo:

“La credibilidad es la base del fotoperiodismo. (...) El supuesto de que el descubrimiento y la no-interferencia dan impulso al acto fotográfico es particularmente relevante en el

fotoperiodismo, donde la veracidad fotográfica aparentemente transparente se combina con la supuesta objetividad del periodismo.”

John Mraz (2001)

En el fotoperiodismo actual pueden encontrarse diferentes géneros, entre ellos: la foto-noticia, una imagen que contiene suficiente información para explicar un acontecimiento; el fotorreportaje, una secuencia de imágenes que narran una historia; la foto entrevista, retrato o retratos de un personaje que acompañan un artículo sobre el sujeto; y la crónica fotográfica, una serie de imágenes sobre un hecho noticioso pero con carga interpretativa del autor. (Casáis, 2003)

Un fotoreportero puede realizar también documentales. Estos trabajos, exigen mayor dedicación que su actividad diaria, pues requieren, entre otras cosas, de planificación y estudio. Las imágenes deben cumplir con los rigores formales de la fotografía y su temática debe despertar el interés del colectivo. Según señala Mraz (2001) en su artículo, Sebastiao Salgado, un fotoperiodista reconocido en la actualidad, establece que:

“lo fundamental para la estética del documental es la compenetración que uno como fotógrafo haya logrado establecer con los sujetos fotográficos, así como el conocimiento que uno haya adquirido sobre su situación; pone el ejemplo extremo del fotoperiodista comprometido con proyectos de largo plazo”

John Mraz (2001)

En la actualidad, el fotoperiodismo puede practicarse en tres modalidades. La primera es la más antigua y es practicada por fotógrafos independientes y solitarios. Sus trabajos son encargos, o los ofrecen, a distintas publicaciones como revistas, diarios o sitios en Internet, y los temas que suelen tratar requieren de dedicación y tiempo. La segunda modalidad es practicada por fotógrafos agrupados en agencias fotográficas, de las cuáles, la primera en surgir es la agencia *Magnum*. En esta modalidad, por lo general los gastos y ganancias se reparten a la mitad entre el reportero y la agencia. La última modalidad la constituyen

las agencias de información como *Reuters* o *Associated Press (AP)* cuyos fotógrafos perciben un sueldo fijo por su trabajo y generalmente, son anónimos. (Roskis, 1999)

Los adelantos tecnológicos también influyen en la actividad fotoperiodística. La digitalización facilita el procesamiento de las imágenes, y por consiguiente, agiliza el trabajo en los diarios. Marz (2001), lo señala como el futuro del fotoperiodismo, aunque advierte de los peligros a los que se expone:

“La facilidad y la rapidez con lo cual una imagen digital está lista para ser usada y la practicabilidad en transmitirla - combinado con la creciente escasez de plata- dejan en claro que la fotografía de proceso químico pronto será limitada a los que les gusta trabajar con técnicas anticuadas. (...) Sin embargo, las cuestiones de la credibilidad periodística abiertas por la digitalización han producido una fuerte reacción por parte de los que viven de la fe depositada en sus imágenes por el público.”

John Mraz (2001)

III.2 Aproximación histórica. Principales exponentes

III.2.1 Los pioneros

Las primeras fotografías sobre un hecho noticioso de las cuales se tenga conocimiento, fueron tomadas por los alemanes Carl Ferdinand Stelzner y su ayudante Hermann Biow en 1842. Sus daguerrotipos registraron un incendio que duró tres días en la ciudad de Hamburgo, y la devastación que este dejó. (Abreu, 1990)

En 1855, Roger Fenton, un abogado inglés, es el primero en fotografiar una guerra: la de Crimea. El gobierno le habría encargado la cobertura del suceso por lo que le facilita el equipo fotográfico, incluyendo un laboratorio. Sus fotos, captadas en los campamentos, mostraban soldados fuera de peligro o paisajes de la región, muy lejos de la realidad

de la guerra. Esto obedecía a las condiciones impuestas por el gobierno para financiar la expedición. (Abreu, 1990)

Mathew Brady, en cambio, retrató los horrores de la guerra americana que había comenzado en 1861. Más de mil daguerrotipos de casas y campos arrasados, muertos y heridos que trajo Brady de su viaje indican su interés por mostrar la realidad. Ansiaba vender sus imágenes después de la guerra pero no tuvo el éxito que esperaba, así que, perdió el dinero invertido y tuvo que ceder sus fotografías a los acreedores. (Freund, 1976)

Alexander Gardner, discípulo de Brady, también registró la Guerra de Secesión al independizarse de su maestro en 1863. Luego de finalizada la guerra, fotografía la construcción de las vías ferroviarias de la *División Este* de la compañía *Union Pacific*, publicando en 1868 un álbum de copias fotográficas que documentan su viaje. (Abreu, 1990)

III.2.2 El arribo del fotograbado

La impresión de imágenes y texto juntos es posible sólo hasta la década de 1880, gracias a la invención de un proceso fotomecánico que lo permitiera: el fotograbado de medio tono. El diario *New York Daily Graphic* publica la primera imagen de este tipo el 4 de marzo de 1880, día de su aniversario. Se titulaba *Una escena en el Shanty Town* y su autor fue Stephen Horgan, quien laboraba en el diario. (Abreu, 1990)

Con respecto a la introducción de la inclusión de la fotografía en la prensa, Gisele Freund (1976) en *La fotografía como documento social* acota que:

“La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los

rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los mass media visuales cuando el retrato individual se ve substituido por el colectivo.” (pp. 96)

Sin embargo, la integración de este procedimiento en la prensa fue lenta. Los editores de los diarios creían que el público rechazaría el nuevo recurso gráfico por considerarlo una burda imitación del grabado en madera. Otros impedimentos, de índole económico, eran la inversión realizada en la contratación de personal dedicado a la reproducción manual de las fotografías periodísticas y los altos costos que implicaba el nuevo procedimiento. Además, la velocidad de las imprentas y la calidad del papel y la tinta representaban una dificultad técnica para la reproducción de las imágenes. (Abreu, 1990)

El primer número de la revista *Illustrated American* se publica en febrero de 1890. Su intención inicial era hacer de la fotografía su principal insumo, por lo que en su primera edición reproduce 75 imágenes en medio tono. Pero paulatinamente el lenguaje escrito se fue incorporando a la revista como consecuencia de no poder centrarse solamente en la divulgación del material fotográfico, perdiendo así, su propósito original. (Abreu, 1990)

Según Freund (1976), Jacob Riis, un periodista del *New York Tribune*, fue el primero en utilizar la imagen fotográfica “como instrumento de crítica social para ilustrar sus artículos sobre las miserables condiciones de vida de los inmigrantes en los barrios bajos de Nueva York” (pp. 98). Su primer libro publicado en 1890, *Cómo vive la otra mitad* impacta la opinión pública por su crudeza. (Freund, 1976)



Figura 7. Jacob Riis, 1888

El *New York Tribune* es el periódico que publica una fotografía en medio tono en primera plana en 1897. A partir de ese momento la presencia de imágenes en sus páginas será más seguida, calando en el gusto del público y siendo emulado por los otros periódicos. Los adelantos técnicos y en consecuencia, el perfeccionamiento de los procedimientos, aceleraron la incorporación de la fotografía en la prensa. (Abreu, 1990)

La revista *National Geographic* publica en 1903 una foto en medio tono de mujeres trabajando en un arrozal en filipinas. Ante la acogida del público, los editores deciden enviar fotógrafos a distintas partes del mundo con la intención de que registren otras culturas y lugares exóticos. (Abreu, 1990)

También en el año de 1903, se funda en Londres el primer periódico ilustrado únicamente con imágenes fotográficas, el *Daily Mirror*. Un diario tipo tabloide, cuya circulación alcanza el millón de ejemplares en 1909, lo que prueba la aceptación del público. (Abreu, 1990)

Lewis Hine, un sociólogo americano, se dedica entre 1908 y 1914 a fotografiar niños trabajadores en los campos y las fábricas, así como sus

paupérrimas viviendas. Seguidor de Riis, sus fotografías despiertan la indignación de la sociedad norteamericana, produciéndose un cambio en las leyes sobre el trabajo de los niños, al limitar sus horarios y condiciones de trabajo en las industrias. Acota Freund (1976) que “por primera vez, la fotografía actúa como un arma en la lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida de las capas pobres de la sociedad”. (pp. 98)

III.2.3 Los enfrentamientos bélicos

La Primera Guerra Mundial fue cubierta profusamente por fotógrafos. Diarios como el *New York Times* dedicaron muchas de sus páginas a la divulgación de los reportajes gráficos que sobre el enfrentamiento llegaban a las redacciones. Pero pocas de estas imágenes expresaban acción pues la mayoría eran puestas en escenas. (Abreu, 1990)

Luego de esta experiencia, muchos fotógrafos renegaron de la artificialidad en las fotografías. Alfred Stieglitz, un fotógrafo y galerista norteamericano, fue uno de ellos. Abreu (1990) señala que, Stieglitz, años después llega a declarar incluso “su obsesión por la búsqueda de la verdad” (pp. 134)

Esta obsesión ya se percibía en la publicación que dirigía, *Camera Work* (1903 – 1917). Una revista dedicada a la reproducción de fotogramas. En las páginas de sus últimos números difunde los trabajos de fotógrafos como Edward Steichen y Paul Strand, además de los propios. A través de ellos se dan los primeros pasos hacia el reportaje fotográfico en Estados Unidos. (Casáis, 2003)

Steichen abandona el pictorialismo y las puestas en escena en sus fotografías en búsqueda del realismo, después de la Primera Guerra Mundial. Se dedica entonces a retratar personalidades para revistas como

Vogue y *Vanity Fair*, y gracias a un fuerte sentido de la composición y su capacidad de captar el temperamento de sus modelos, sus retratos marcarán un hito en la década de los años 20 del siglo pasado. (Abreu, 1990)



Figura 8. “Anna Stern” de Edward Steichen, 1932

III.2.4 Fotoperiodismo alemán

La actividad fotoperiodística, se desarrolla en Alemania a principios del siglo XX. La República de Weimar, instaurada en 1918 luego de la Primera Guerra Mundial, da un nuevo impulso en la prensa alemana, que había sido censurada duramente durante el conflicto bélico. (Freund, 1976)

Durante los 15 años que dura la República (1918 – 1933), se impulsa la aparición de semanarios llenos de imágenes fotográficas como el *Berliner Illustrierte* y el *München Illustrierte Presse*, que por sus precios están al alcance de las mayorías. Los fotógrafos que en ellas laboran son personajes educados y con apellido que perdieron su fortuna pero aún conservan su prestigio. (Freund, 1976)

A esta esfera pertenece Erich Salomon, un abogado aristócrata considerado como el precursor del fotoreporterismo. Comienza su carrera en febrero de 1928 al publicar en el *Berliner Illustrierte* las primeras fotografías captadas en un tribunal alemán. Es él el creador del concepto de la *fotografía cándida*, en la cual el personaje no se percata de que ha sido fotografiado. Por lo tanto, las imágenes que logra son naturales y sin poses. Para ello, el fotógrafo debe pasar desapercibido y mimetizarse entre la multitud. Esta nueva forma de hacer fotografía revoluciona la prensa alemana y al poco tiempo, otros fotógrafos adoptan este estilo. (Freund, 1976)

Para lograr su propósito, Salomon necesita de una cámara pequeña y que saque fotografías de noche sin necesidad de un flash. Si bien al principio utiliza la cámara *Ermanox*, única portátil para 1925, no fue sino hasta la aparición de la cámara *Leica*, que lo alcanza.

La cámara *Leica*, invención del alemán Oskar Barnack, además de portátil, puede usarse sin flash gracias a un nuevo tipo de negativo (24 x 36 mm). Para 1930 la firma que la representa, *Leitz*, vende objetivos intercambiables que permiten al fotógrafo experimentar y sobre todo, pasar desapercibido, y una película con 36 exposiciones. Este invento marca el inicio de la era del fotoperiodismo moderno. (Freund, 1976)

Para 1930 Kurt Korff es el redactor en jefe del *Berliner Illustrierte* y Stefan Lorant lo es del *München Illustrierte Presse*. Ellos serán quienes, junto a la nueva generación de fotógrafos impulsarán la idea del fotoreportaje, haciendo especial énfasis en los temas cotidianos y trabajados en forma de seriadados que ocuparán varias páginas de las publicaciones. (Freund, 1976)

Hans Baumann, es un joven dibujante de un diario berlinés que decide convertirse en fotógrafo ante la importancia que adquiere la

fotografía en las redacciones de los periódicos. En 1929 contacta a Stefan Lorant, quien le ofrece trabajo en el semanario que dirige. Utilizando el pseudónimo de Felix H. Man, ese año, lleva a cabo el primer reportaje gráfico nocturno. Hasta 1933 capta las imágenes de casi 80 fotoreportajes de temas tan diversos, como la ópera o la vida privada de Mussolini. Man es uno de los precursores de este género fotoperiodístico. (*Freund, 1976*)

Con la llegada de Hitler, Alemania se sumerge en la oscuridad. La persecución de intelectuales, artistas, periodistas y fotógrafos hace que emigren llevando consigo las nuevas ideas para desperdigarlas por el mundo. Freund (1976) al respecto escribe: “Todos los que había creado el fotoperiodismo moderno en Alemania, propagarán sus ideas al extranjero y ejercerán una influencia decisiva en la transformación de la prensa ilustrada en Francia, Inglaterra y Estados Unidos”. (pp. 111)

III.2.5 *Vu*, el documentalismo fotográfico y *Life*

Vu, aparece en Francia en marzo de 1928. Es una revista que, mediante la fotografía pretende ilustrar la información. Para su editor, Lucien Vogel, todos los acontecimientos noticiosos son susceptibles de ser narrados a través de la imagen. Bajo la dirección de Vogel se desarrollan reportajes que critican los sucesos del mundo con audacia y marcada influencia izquierdista. Sus páginas publicarán extensos reportajes fotográficos. (*Abreu, 1990*)

El francés Henri Cartier-Bresson capta en sus fotografías el drama, la cotidianidad y las rarezas de la gente común. Sus imágenes, que conjugan técnica y sensibilidad artística, serán publicadas en *Vu* y otras revistas. Con su *Leica* se convertirá en narrador de historias, pero en fotografías. Su disertación sobre el *instante decisivo*, es un aporte teórico que se estudia en la actualidad. (*Abreu, 1990*)

Contratada por el gobierno, Dorothea Lange se dedica junto a otros fotógrafos como Walker Evans, a documentar la miseria y necesidades de los campesinos norteamericanos luego de la depresión económica de 1929. Sus imágenes servirían para cambiar la opinión pública sobre un programa de ayuda gubernamental, que implicaba grandes inversiones económicas y polémicas. Las exposiciones en ferias y galerías en todo Estados Unidos y publicado en diarios, revistas y libros serían la forma de difundir su trabajo. (Abreu, 1990)

Lucien Luce funda en 1936 *Life*. Pronto se convierte en la revista con ilustrada más importante en los Estado Unidos, mostrando su línea editorial desde el primer número. El fotoperiodismo alemán de la segunda década del siglo XX y el éxito editorial de *Vu*, influenciaron el concepto de *Life*. Los adelantos técnicos tanto en la fotografía como en los sistemas de impresión, el uso del color y la inclusión de la publicidad, son factores que contribuyeron en buena medida al éxito de la revista. La fórmula del fotorreportaje, será la idea que desarrolla en *Life*, y que se mantiene hasta los años setenta. (Abreu, 1990)

III.2.5 El fotoperiodista de guerra

Uno de los colaboradores de *Vu* es Andrei Friedmann. Un fotógrafo húngaro conocido como Robert Capa que cubre la Guerra Civil Española durante 1936. Él capta la imagen de un miliciano republicano, cayendo de espalda y con los brazos abiertos, cuando una bala le atraviesa la cabeza. Esta es quizás, una de las fotografías de guerra más conocida en el mundo. Fue publicada por primera vez en la revista norteamericana *Life*, el 12 de julio de 1937. Luego del conflicto español, Capa registra otros sucesos bélicos, entre ellos el día *D* en Normandía, hasta que muere en Indochina en 1954 al pisar una mina terrestre mientras acompañaba a un batallón en uno de sus reconocimientos. (Abreu, 1990)



Figura 9. Robert Capa. Guerra Civil Española, 1936

Durante la Segunda Guerra Mundial y los enfrentamientos bélicos posteriores a ella, como las guerras de Indochina, Corea y Vietnam, los reportajes fotográficos sobre estos acontecimientos tienen alta demanda entre las publicaciones. La avidez del público por saber que ocurre en el mundo aseguran el trabajo de los reporteros gráficos y un nuevo protagonismo. Se institucionaliza la figura del fotógrafo de guerra. Eulália Fuentes (2001) asegura que “el fotógrafo deja de ser una persona anónima ya que empieza a firmar sus trabajos”.

III.2.7 El nuevo fotoperiodismo

A partir de 1965, la televisión, cuya tecnología mejora rápidamente desde su aparición en la década de los 40 del siglo XX, le gana terreno a las publicaciones gracias a la instantaneidad con la que transmite los hechos noticiosos. Esto obliga al redimensionamiento de los medios impresos y en consecuencia, del trabajo de los fotoperiodistas. La búsqueda de nuevas aristas en la información para mostrar al público y nuevos campos de trabajo, como la prensa especializada y su intervención en otro tipo de publicaciones, son algunas de las medidas que toman para sobrevivir. (Fuentes, 2001)



Figura 10. Sebastião Salgado. Etiopía, 1984

¿Qué le espera al fotoperiodismo en el siglo XXI? Muchos apuntan hacia su muerte, otros más optimistas creen en su redimensionamiento gracias a la tecnología digital. Fotoperiodistas como Sebastião Salgado se dedican a elaborar documentales sobre problemas sociales alrededor del mundo. Revistas especializadas como *National Geographic* realizan reportajes gráficos sobre culturas, adelantos científicos o conservación ambiental, entre otros. Los fotoperiodistas de guerra siguen captando imágenes en sitios como Irak, Colombia o cualquier país de África. Ciertamente, hoy día la fotografía periodística sigue mostrando fragmentos de la realidad, tal como lo hizo en sus inicios.

III.3 Fotoperiodismo en Venezuela. Breve reseña histórica

Álvaro Cabrera y Pedro Ruiz (2003) en el artículo electrónico *Del ser reportero gráfico en Venezuela: aproximaciones a la definición del oficio*, señalan que:

“Al recorrer la historia de la fotografía, sus orígenes en Venezuela, su relación con la prensa y el posterior desarrollo del lenguaje fotográfico desde el reportaje, nos damos cuenta que la relación entre fotografía y periodismo ha sido muy estrecha desde hace más de un siglo. Pero esa relación no ha restringido el desarrollo de ninguna de las dos especialidades.”

(Cabrera y Ruiz, 2003)

En agosto de 1943, el diario *El Nacional* comienza a circular. Fundado por Miguel Enrique Otero Vizcarrondo, será un diario que le otorgará importancia a la fotografía dentro de sus páginas dándole incluso, más despliegue que al texto escrito. Francisco Edmundo “*El Gordo*” Pérez, experimentado fotoperiodista, captó muchas de las imágenes que publicó *El Nacional*. En las décadas siguientes sería el jefe del departamento de fotografía del diario. (Abreu, 1990)

Tras la caída de Marcos Pérez Jiménez en 1958, luego de diez años de represión, la libertad de prensa regresa a los periódicos junto con la democracia como sistema político. Esta libertad tendrá eco en la producción fotográfica, trayendo las críticas y denuncias en imágenes de vuelta. (Boulton, 1990)



Figura 11. Gráfica de *El Poteñazo*, tomada por Héctor Rondón en 1962 durante la toma guerrillera y publicada en el diario *La República*. Fue premiada con el Pulitzer ese año

En 1962, un fotógrafo venezolano, Héctor Rondón, recibe el premio *Pulitzer* a la mejor fotografía periodística gracias a una de sus imágenes realizadas durante *El Porteñazo*. La gráfica muestra a un cura mientras abraza a un soldado herido de muerte durante la toma guerrillera en Puerto Cabello. Rondón trabajaba para el periódico *La República*, fundado en 1961 y considerado uno de los más representativos en el área del fotoreporterismo. (Abreu, 1990)

El Diario de Caracas circula por primera vez el 2 de mayo de 1979. Lo innovador de este diario es la presencia en primera página de una fotografía a manera de editorial. Luigi Scotto y Gustavo Beltrán son los responsables de las gráficas de la primera plana. (Abreu, 1990)

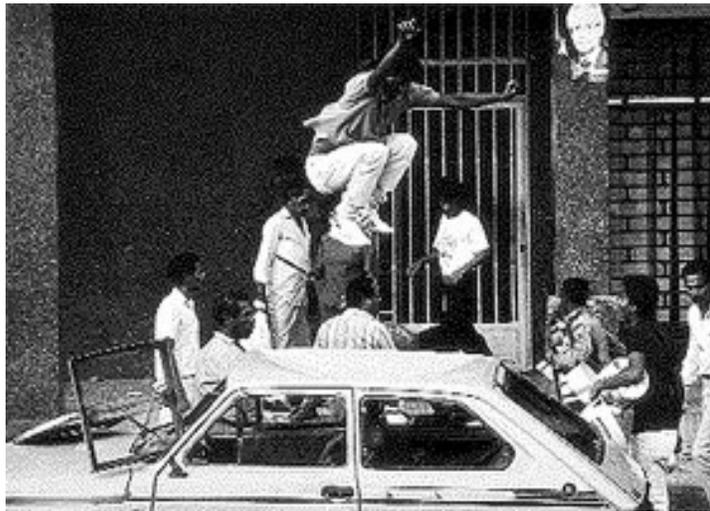


Figura 12. "27 de febrero de 1989". Tom Grillo. Caracas, 1989

De los sucesos de 1989 son recordadas las gráficas de Francisco Frasso Solórzano, Tom Grillo, Sandra Bracho, Jacobo Lezama, Luis Bisbal, Douglas Blanco y Oswaldo Tejada. Las imágenes capturadas por Tom Grillo y Francisco Solórzano, que trabajaban en *El Nacional* para ese

momento, le dieron la vuelta al mundo y fueron reconocidas con premios internacionales. (Abreu, 1990)

Abreu (1989) en su artículo *El reportero gráfico: testigo ocular de la historia*, publicado en el libro *El estallido de febrero*, afirma que:

“Ser reportero gráfico no es fácil. Va mucho más allá de componer un motivo y apretar un botón. El buen fotógrafo de prensa debe reunir una serie de cualidades tales como saber mirar, poseer tacto y simpatía al relacionarse con las demás personas; estudiar y estar informado y ser dueño de una mente despierta y ágil. Habilidad motriz, perseverancia, suerte, valor y espíritu de equipo también deberán formar parte de sus virtudes”. (pp. 51)

La informalidad con que se trata el oficio habla de nuestro país, se refleja en que, por ejemplo, un reportero gráfico en Venezuela no necesita estar titulado en Comunicación Social para ejercer, solo basta saber tomar fotografías y tener *olfato*. Pero la informalidad no desmerita a quien ejerce la profesión cotidianamente. Las gráficas de: el 14 de febrero de 1936, el 18 de octubre de 1945, el 23 de enero de 1958, de El Porteñazo de 1962, el 27 de febrero de 1989, el 4 de febrero de 1992, o las de abril de 2002 han quedado para la historia. La discordancia entre la poca formación académica de los autores y la calidad de su trabajo fotográfico es una de las características del fotoperiodismo venezolano del siglo pasado. (Cabrera y Ruiz, 2003)

CAPITULO IV

Nuevas Tecnologías de la Información

IV.1 Tecnologías de redes de información

Las sociedades actuales reúnen un gran flujo de información de diversa índole, proveniente de muchas culturas que enriquecen su contenido. La difusión masiva de esta información, primero con los medios de comunicación, y ahora a través de las denominadas tecnologías de redes de información (TIC's), promueven la horizontalidad en lo concerniente al conocimiento. La información surge de esta manera, como un instrumento realmente definitivo para la democratización del saber (*Pasquali, 1998*).

Esta premisa es sostenida dentro de comunidades orientadas a desarrollar procesos basados en el conocimiento o generadores de conocimiento. Lo esencial no es la información, sino la cantidad y clase de conocimiento que ésta contiene. Siempre que se refiera a procesos cognitivos —no a mera comunicación social— es preciso admitir la supremacía del conocimiento sobre la información.

Con la invención de la imprenta de Gutenberg —la primera tecnología revolucionaria en el ámbito de la información, aproximadamente en el año 1440—, se generó el primer impulso de expansión y multiplicación del conocimiento. Alrededor de 1950 se inicia el desarrollo de las computadoras, que transforman la naturaleza misma del procesamiento de la información y el conocimiento.

En el final del siglo XX se consolidan las redes informáticas de comunicación que surgieron durante la década de 1970. Se produjo una explosión en el uso de las computadoras, principalmente debido a la

reducción de sus costos de producción y a la diversificación de su espectro de acción.

Estas redes telemáticas de información unen y permiten aunar esfuerzos, contrastar programas, compartir recursos, transferir tecnología y conocimientos. También exigen el replanteamiento del papel que pueden desarrollar las comunidades, en este nuevo escenario reticular, electrónico y digital que se va configurando en el planeta. El futuro inmediato de la ciencia, la cultura y la educación estará profundamente marcado por la respuesta que se otorgue a este desafío (*Echevarria, 2001*).

IV.2 Nuevas formas de conservación de la memoria colectiva

Las ciencias de la conservación han desarrollado nuevas tecnologías para la preservación del material fotográfico, que son producto de la investigación reciente en el comportamiento de elementos orgánicos a largo plazo.

No obstante estas nuevas tecnologías, todo material orgánico, incluyendo el material fotográficos, deben almacenarse a largo plazo en condiciones fría y secas. Sin embargo, en ocasiones el frío y el ambiente proveído no es suficiente. En ocasiones los equipos de enfriamiento y deshumidificación no establecen las condiciones ideales para el mantenimiento de las imágenes. Además, algún cambio en estas condiciones ambientales a esos materiales orgánicos guardados en esos almacenes, podría generar daños irreversibles en las imágenes. Asimismo, eventualmente estas imágenes serán extraídas de sus condiciones ideales para ser expuestas en galerías y museos. (*Osorio Alarcón, 2001*)

Osorio Alarcón (2001), señala en su artículo electrónico que:

“La digitalización de colecciones fotográficas es una tarea de preservación y acceso. La obtención de una imagen subrogada de un original evita la sobre manipulación de los originales de los acervos y proporciona una imagen de acceso a los usuarios. Sin embargo, la aplicación de estas nuevas tecnologías de la imagen requiere de un número de parámetros o tareas previas fundamentales para garantizar que la nueva colección de imágenes digitales sea una herramienta confiable tanto para los custodios de la colección como para los usuarios. Estas tareas son independientes de la magnitud o volumen de la colección fotográfica. Ésta puede ser la colección de un fotógrafo profesional o un banco de imágenes”.

Osorio Alarcón (2001)

Durante un período de 150 años, las imágenes fotográficas han contribuido a entender cómo se ve y se piensa sobre el mundo, sobre las demás personas y sobre los propios individuos. La fotografía estática ha contribuido a dar nuevos significados, evolucionando a través de diversos procesos gráficos y técnicos. (*Lister, 2002*)

Para que se produjera la experiencia moderna en el ámbito fotográfico, el proceso de fotomecánica fue una causa necesaria, pero en absoluto suficiente. Tuvo relación con una convergencia de la fotografía con las tecnologías de impresión, gráficas, electrónicas y telegráficas, para posteriormente desembocar en la tecnología digital.

Las ventajas que ofrece la tecnología digital para colecciones fotográficas parecen evidentes, debido a que la imagen digital es una excelente manera de preservar las fotografías, a la vez que facilita su difusión de forma muy sencilla. Esta modalidad fomenta la conservación y exposición de las fotografías. No obstante, la imagen digital no debe utilizarse a la ligera, ya que es una tecnología de reciente creación que aun debe resolver muchas cuestiones de índole técnico.

IV.3 Digitalización de imágenes

Los dos primeros usos de la tecnología digital, la recodificación y la simulación de las fotografías invitan a pensar acerca de lo que podría hacerse con la imagen fotográfica. “El uso de la tecnología digital dentro de la tradición del reportaje y el documental lleva a una preocupación defensiva en lo relativo a autoría e integridad” (*Lister, 2002*).

William Mitchell propone que “el surgimiento de la imagen digital puede considerarse como un medio para exponer lo resaltante en la construcción fotográfica del mundo visual, para destruir las propiedades de la objetividad y proximidad fotográfica”. El software digital se convierte en una herramienta heurística para “entender” la representación fotográfica (*Lister, 2002*).

El proceso de digitalización se lleva a cabo mediante la utilización de un escáner. Su función es traducir información análoga a información digital, procesando los tonos continuos de una imagen en cuatro distintos colores: cian, magenta, amarillo y el negro (CMYK). Este proceso captura el reflejo de la luz de la superficie de la imagen transmitiéndola al escáner (*Gluzgold, 2001*).

Existen diversos tipos de escáner, entre los que se encuentran de cama plana, de tambor y de película. Los de cama plana son los más comunes, y generalmente funcionan en dos modalidades, a color o en escala de grises.

Las imágenes electrónicas resultantes están compuestas de píxeles (los elementos fundamentales de la imagen digital). Cada píxel contiene un monto de información establecida por la cantidad de bits o tonalidades que puede capturar el scanner. En el caso que el píxel tenga solo un bit, este contiene dos niveles de información blanco y negro.

Cuanto más tonalidades haya, más información se guardará. Por lo tanto tenemos, un scanner de 2 bits brinda 4 niveles, uno de 3 bits brinda 8 niveles, uno de 8 bits brinda 256 niveles. Hoy en día existen escáneres de hasta 24 bits (*Gluzgold, 2001*).

IV.4 Seguridad del material escrito y gráfico

El material escrito y gráfico que se mostrará en la página estará sometido a las especificaciones que la Ley sobre Derecho de Autor estipula al respecto. Se podrán reproducir artículos, ensayos y documentos, preferiblemente con la autorización expresa del autor para lo que debe contactarse por cualquier vía, escrita, oral o electrónica.

Tanto las imágenes como los textos que son propiedad de terceros, están protegidos en los siguientes artículos de la mencionada ley:

“Las disposiciones de esta Ley protegen los derechos de los autores sobre las obras del ingenio de carácter creador, ya sea de índole literaria, científica o artística, cualesquiera sea su género, forma de expresión, mérito o destino.

Los derechos reconocidos en esta Ley son independientes de la propiedad del objeto material en el cual esté incorporada la obra y no están sometidos al cumplimiento de ninguna formalidad.”

Artículo 1º Ley sobre Derechos de Autor (1993)

“Corresponde exclusivamente al autor la facultad de resolver sobre la divulgación total o parcial de la obra y, en su caso, acerca del modo de hacer dicha divulgación, de manera que nadie puede dar a conocer sin el consentimiento de su autor el contenido esencial o la descripción de la obra, antes de que aquél lo haya hecho o la misma se haya divulgado.”

Artículo 18 Ley sobre Derechos de Autor (1993)

“El autor goza también del derecho exclusivo de explotar su obra en la forma que le plazca y de sacar de ella beneficio. En los casos de expropiación de ese derecho por causa de utilidad pública o de interés general, se aplicarán las normas especiales que rigen esta materia.”

Artículo 23 Ley sobre Derechos de Autor (1993)

“Las fotografías y las reproducciones e impresiones obtenidas por un procedimiento análogo, están protegidas en igual forma a las obras del ingenio señaladas en el artículo 1° de esta Ley. El derecho del fotógrafo y de sus derechohabientes se extingue a los sesenta años de la divulgación de la obra. No obstante, se extinguirá a los sesenta años de su realización si no hubiere sido divulgada durante ese período. Dichos lapsos se contarán a partir del primero de enero del año siguiente a la divulgación o a la realización, respectivamente.

El derecho de explotar una fotografía realizada por un fotógrafo profesional, puede ser objeto de cesión en las mismas condiciones que la efectuada bajo una relación laboral, en los términos del artículo 59 de esta Ley.”

Artículo 38 Ley sobre Derechos de Autor (1993)

“La reproducción consiste en la fijación material de la obra por cualquier forma o procedimiento que permita hacerla conocer al público u obtener copias de toda o parte de ella, y especialmente por imprenta, dibujo, grabado, fotografía, modelado o cualquier procedimiento de las artes gráficas, plásticas, registro mecánico, electrónico, fotográfico o audiovisual, inclusive el cinematográfico.

El derecho de reproducción comprende también la distribución, que consiste en la puesta a disposición del público del original o copias de la obra mediante su venta u otra forma de transmisión de la propiedad, alquiler u otra modalidad de uso a título oneroso.”

Artículo 41 Ley sobre Derechos de Autor (1993)

“Los derechos de explotación son independientes entre sí y, en consecuencia, la cesión del derecho de reproducción no implica la del derecho de comunicación pública, ni viceversa.

Siempre que no se hubiese convenido otra cosa, los efectos de la cesión de cualesquiera de los derechos patrimoniales, se limita a los modos de explotación previstos específicamente en el contrato.

Salvo en las cesiones a título gratuito, pactadas expresamente, es necesario que en el contrato de cesión se estipule, con sujeción a lo dispuesto en la Sección Segunda de este Capítulo, la remuneración del autor, correspondiente a la explotación que se realice por los modos previstos específicamente en el contrato.”

Artículo 51 Ley sobre Derechos de Autor (1993)

De acuerdo al tipo de material, el CIC - UCAB solicitará al autor una licencia para la reproducción y resguardo de la obra.

Si no se logra el contacto directo, puede publicarse su obra en el formato electrónico .pdf (que solo permite su lectura e impide la copia electrónica), haciendo la correspondiente referencia explícita al autor.

Además debe recordársele al usuario que la utilización del material de la página para otros fines distintos al académico acarrea sanciones.

Si en el material escrito se especifican limitaciones del autor para su reproducción puede incluirse únicamente su referencia bibliográfica, hemerográfica o electrónica en el espacio de la página dedicada para este fin.

CAPITULO V. Salas Virtuales de Investigación

V.1 ¿Qué es una Sala Virtual de Investigación?

La Sala Virtual de Investigación (SVI) es un espacio de acceso libre que ofrece información relevante sobre un tema o personaje. Permite a los investigadores hallar fuentes documentales primarias para sus indagaciones, así como documentación secundaria y periférica que ayuda a comprender el contexto en el cual fueron producidos los documentos. Este espacio sirve como plataforma para la interacción entre sus gestores y los usuarios, lo que incentiva el surgimiento de una comunidad virtual, entendida como un conjunto de personas u organizaciones vinculadas por el intercambio de información.

La SVI contiene dos tipos de información, que pueden ser obtenidas de fuentes primarias tales como textos originales, imágenes (fijas o en movimiento), sonidos (alocuciones, discursos, etc.). Igualmente, trabaja con fuentes secundarias tales como trabajos de investigación, otros documentos secundarios que permitan contextualizar la obra periodística facilitando su comprensión (cronologías, diccionarios biográficos de personas o instituciones) y sonidos de bancos de datos.

La interacción que se produce dentro de las SVI está coordinada por un “moderador virtual” que ayuda a buscar información, facilita el uso de las aplicaciones y herramientas y ofrece bibliografía inherente al tema a quienes ingresen a la Sala. De la misma manera cumple una función promotora y gestora de la investigación y participación de los miembros de la comunidad internauta que accede a la SVI.

Domínguez (2002) afirma que:

“Las NTIC, Internet y los servicios Web de conjunto, con el desarrollo de nuevas estrategias en el tratamiento de los contenidos han permitido el establecimiento del llamado nuevo paradigma: el individuo como creador del nuevo conocimiento. Esta perspectiva vincula al conocimiento individual y organizacional, y parte del criterio de que el nuevo conocimiento siempre empieza con el individuo y este conocimiento personal es transformado en conocimiento de la organización”.

Domínguez (2002)

El moderador debe enfocar sus esfuerzos en la participación de expertos en el tema de la SVI, para lograr una comunicación recíproca entre todos los miembros de la comunidad, a la vez que se mejora el funcionamiento de esta, debido al enriquecimiento de sus contenidos. Todo esto es consecuencia de dicha gestión del moderador, quien busca que los productores y los consumidores de la información entren en contacto permanente, a través de un espacio diseñado para tal fin.

La investigadora de la comunicación, Caroline de Oteyza (2003) señala con claridad:

“Una Sala Virtual de Investigación consiste en un espacio en Internet en el cual se presentan fuentes documentales primarias y secundarias, además de otra documentación periférica que ayuda a comprender el contexto en el cual determinado material fue escrito o producido. Puede estar dedicado a un personaje, evento, medio o tema en específico. De esta forma, una Sala Virtual de Investigación sobre un periodista contendría sus trabajos periodísticos originales, además de documentos referenciales tales como su biografía, su bibliografía, su práctica periodística o la cronología de los acontecimientos ocurridos durante su vida.”

(Oteyza, 2003)

Las SVI del CIC-UCAB persiguen la conservación de la memoria comunicacional, así como la estimulación y promoción de la investigación de los documentos que conforman dicha memoria.

MARCO METODOLÓGICO

CAPÍTULO VI.

Objetivo General y Objetivos Específicos

VI.1 Objetivo General

El objetivo general de la investigación fue el desarrollo de la Sala Virtual de Investigación de Fotografía Venezolana (SVI FV), que forma parte del conjunto de Salas Virtuales que el Centro de Investigación de la Comunicación (CIC) de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) tiene a su cargo. La intención era acumular y proveer contenidos sobre el tema; tomándose como punto de partida la creación de la colección de la cátedra de Fotografía Periodística 2003 – 2004, que se aprecia en el sitio web a través de una galería virtual.

VI.2 Objetivos Específicos

Para la elaboración de la Sala Virtual de Investigación de Fotografía Venezolana fue necesario el planteamiento de objetivos específicos. Estos establecieron el alcance y dirección de la investigación. Los objetivos específicos planteados son los siguientes:

- a. Diseñar el aspecto de la interfaz inicial de la Sala Virtual de Investigación de Fotografía Venezolana.
- b. Elaborar los criterios necesarios para la escogencia de las imágenes producidas en la cátedra de Fotografía Periodística 2003 – 2004, para su inclusión en la galería de la Sala Virtual de Investigación de Fotografía Periodística SVI FV

- c. Elaborar fichas técnicas de cada una de las obras incluidas en la galería, así como biografías de los autores.
- d. Presentar una cronología de los hechos y autores más importantes de la fotografía venezolana.
- e. Seleccionar material escrito relacionado con el tema que se incluirá en el archivo digital del desarrollo web: ensayos, artículos, tesis, publicaciones, entre otras.

CAPÍTULO VII. La Investigación

VII.1 Diseño de la Investigación

Más que un problema, el origen de esta investigación, fue haber detectado la carencia de espacios que agrupen, organicen, difundan y estimulen la investigación sobre la fotografía venezolana.

La calidad del trabajo producido en la Cátedra de Fotografía Periodística hizo pensar en necesidad de contar con un espacio para mostrarlo, y desarrollar una SVI FV resultó ser un camino eficiente para satisfacer dicha necesidad. A la vez, se convirtió en el punto de partida para establecer un sitio para la recopilación y exposición de la memoria fotográfica venezolana.

Con este desarrollo web se espera iniciar un lugar donde investigadores, estudiantes y usuarios en general de Internet, encuentren la información que necesitan sobre el tema; y que con el tiempo se convierta en referencia obligatoria para los internautas.

Antes de comenzar el proyecto fue necesario plantearse algunas preguntas: ¿Qué se publicará? ¿Cuáles obras se publicarán? ¿Cuáles serán los textos del archivo digital? ¿Cuáles fotografías se incluirán inicialmente en la galería y por qué? ¿Qué permisos se necesitan? Estas preguntas facilitaron la investigación referencial y concentraron esfuerzos.

Parte de la investigación estuvo orientada a buscar información sobre los elementos estructurales de la fotografía y su desarrollo como signo a través del tiempo. También fue necesario elaborar un marco referencial sobre la fotografía periodística en Venezuela, así como el establecimiento de criterios que permitieron la estructuración de la galería

de la cátedra de fotoperiodismo y un manual de uso para los futuros usuarios o administradores del sitio.

Durante el transcurso de la investigación se planteó un esquema de trabajo que, a grandes rasgos, distribuyó las actividades de la siguiente manera:

LAPSOS	ACTIVIDADES
Septiembre – Diciembre 2004	Elaboración del Marco Contextual
Enero – Febrero 2005	Elaboración del Marco Metodológico
Marzo – Julio 2005	Elaboración de la interfaz del desarrollo web, selección de criterios de la galería, elaboración de fichas técnicas, creación de cronología, selección del material del archivo digital, establecimiento de contacto con fotoperiodistas.
Julio – Agosto 2005	Organización del material y montaje de la galería, y los otros <i>links</i> de la SVI FV, además de la redacción del informe correspondiente.
Septiembre 2005	Revisión de detalles del libro de tesis.
Septiembre 2005	Presentación del proyecto

VII.2 Modalidad de la Investigación

La Investigación se inscribe en la modalidad de *Proyectos de Producción*, pues es un trabajo cuyo producto final consistió en un desarrollo web dedicado a concentrar y mostrar información sobre la fotografía venezolana, debido a la ausencia de sitios de este tipo en Internet; además de la elaboración de un manual que establece las pautas para los futuros investigadores que continúen con el desarrollo.

El proyecto partió de la elaboración de la galería de la Cátedra de Fotografía Periodística, que muestra los trabajos de los estudiantes que cursaron la materia en el lapso académico Octubre 2003 – Marzo 2004. La intención fue comenzar a construir un espacio que agrupe la memoria visual de esta cátedra, permanezca y se desarrolle en el tiempo; además de proveer un espacio para la investigación y el intercambio sobre el tema.

CAPÍTULO VIII: Desarrollo de la Investigación

VIII.1 Investigación Documental

Para el desarrollo de la metodología de la investigación se consultaron tanto referencias bibliográficas como referencias electrónicas. Las fuentes seleccionadas permitieron establecer las bases teóricas necesarias para construir dicha metodología.

VIII.1.1 Referencias Bibliográficas

Las referencias bibliográficas consultadas para la construcción de la metodología son los siguientes:

- ABREU, C; (1998) Los géneros periodísticos fotográficos. Barcelona, Ediciones CIMS 97, SL

De este libro se consultó el capítulo cinco que trata sobre la interpretación de la fotografía periodística y las consideraciones necesarias que deben tenerse en cuenta para cualquier interpretación y análisis de una imagen. Sin embargo, en este libro se hace constante referencia al texto de Alonso Eurasquín (1995) sobre código y formas del fotoperiodismo.

- ALONSO ERAUSQUÍN, M; (1995) Fotoperiodismo: formas y códigos Madrid, Ediciones Síntesis.

Este es uno de los pocos libros que trata los códigos y formas del fotoperiodismo, por tanto, se toma como punto de partida para establecer las bases de los criterios teóricos necesarios para construir la galería de la cátedra de fotoperiodismo, perteneciente a la Sala Virtual de Investigación de Fotografía; así como de las futuras galerías que se

incluirán en ella. Sin embargo, los criterios de la galería fueron elaborados tomando en cuenta las necesidades de la Cátedra de Fotografía Periodística y criterios prácticos referidos esencialmente al estado físico del material.

- VILLAFañE, J; (1996) Principios de teoría general de la imagen Madrid, Ediciones Pirámide.

Al ser revisada esta bibliografía se encontraron criterios teóricos par el análisis de la fotografía en prensa. En los criterios presentados por Villafañe están contemplados dos niveles de análisis: uno referido a la relación existente entre el texto y la imagen en prensa; y el otro referido al elemento fotográfico en sí, los cuales se basan en los presentados por Alonso. Como las fotografías que conforman la galería no han sido publicadas en un medio masivo, no es necesario recurrir al análisis propuesto por él, por tanto, se decidió utilizar la fuente de Alonso, que propone un análisis de la imagen como tal.

VIII.1.2 Tesis de Grado

- POLISZUK, J y SANTOS, E; (2003) MOS Hipertextual Sala de Investigación Virtual de Miguel Otero Silva, Tesis de Grado, tutor: Caroline de Oteyza. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Esta tesis fue revisada para conocer la estructura de las Salas Virtuales de Investigación pertenecientes al Centro de Investigación de la Comunicación.

VIII.1.3 Referencias Electrónicas

- ÁLVAREZ, M (2003, diciembre) *Dreamweaver* Recuperado en enero 28, 2005. Disponible en <http://www.desarrolloweb.com/articulos/332.php>

Un sitio que muestra una pequeña guía sobre las capacidades y ventajas del programa Macromedia Dreamweaver, utilizado para la creación de páginas web.

- CIC-UCAB (2003, octubre) *Salas Virtuales de Investigación* Recuperado en enero 28, 2005. Disponible en <http://www.ucab.edu.ve/ucabnuevo/index.php?load=salas.htm&seccion=263&PHPSESSID=dd045a33a96c46e89b48577b8a343ff0>
- CORNELL UNIVERSITY (2003) *Cadena de digitalización* Recuperado en enero 28, 2005. Disponible en <http://www.library.cornell.edu/preservation/tutorial-spanish/technical/technicalA-01.html>
- FOTOPERIODISMO (2005) *Galería* Recuperado en junio 17, 2005. Disponible en <http://www.fotoperiodismo.org/source/html/galeria.html>
- SALA DE PRENSA (2004) *Galería de fotoperiodismo* Recuperado en abril 22, 2005. Disponible en <http://www.saladeprensa.org/foto.htm>

Estos espacios en Internet muestran diferentes galerías virtuales de imágenes. Cada una tiene alguna manera en particular de mostrar el contenido, pero todas coinciden en un diseño limpio con fotografías en miniatura.

VIII.2 Criterios de Selección de las Fotografías

VIII.2.1 Criterios Teóricos

Los criterios teóricos propuestos por Alonso (1995) permiten un análisis del hecho fotográfico en sí, apartándolo del resto de los elementos informativos no visuales. Alonso (1995) provee una serie de códigos formales con los cuales se puede encontrar la significación de una imagen. Los códigos propuestos son:

- Código espacial

La fotografía, en una acepción básica, es la captación de un cuadro de la realidad. El código espacial está relacionado directamente con este concepto. En él deben tomarse en cuenta al menos, tres pasos codificadores:

- a. *Selección del encuadre*: relacionado con la amplitud del cuadro, el ángulo de toma, la perspectiva de la composición y la situación espacial e importancia relativa de los objetos retratados.
- b. *Amplitud del cuadro*: se refiere con la proximidad o lejanía del objeto retratado. La decisión del fotógrafo de presentar el entorno del objeto o prescindir de él, según las intenciones informativas de la fotografía. Se refiere al plano de la toma.
- c. *Selección final del cuadro*: estudia la selección final de la porción que se presenta de la fotografía, decisión que se hace durante el proceso de edición.

- Código gestual

El código gestual alude a la comunicación no verbal representada en la fotografía. En él se agrupa la mímica, la proxémica, expresión facial y corporal, manifestada por el personaje, con o sin intención.

Debe tomarse en cuenta las condiciones de la toma, si hubo, o no, conocimiento por parte del personaje sobre el fotógrafo.

- Código escenográfico

El código escenográfico se refiere al ambiente, ambientación y vestuario que aparecen en la toma. Aun cuando, una fotografía periodística no es una puesta en escena, deben tomarse en cuenta estos aspectos pues constituyen parte importante del análisis: condiciones de la escena, momento de la toma, tipo de personajes que intervienen en ella. Se refiere la contextualización social, geográfica o temporal de la escena fotografiada.

- Código lumínico

Este código estudia la iluminación y color de la toma. Como en nuestro caso se trabajó con fotografías en blanco y negro, no se consideraron las premisas propuestas para las tomas en color. Se debe considerar el ángulo de entrada de la luz utilizada, la gama de grises presentes en la toma, la definición de los elementos y si se utilizó flash, entre otros.

- Código simbólico

Alonso (1995) explica que un objeto de una toma puede representar al colectivo que pertenece, además de sí mismo, así como a una institución o un concepto. En la fotografía periodística lo importante es discernir si esta se limita a reflejar y difundir la realidad que representa, si en ella hay una simbología sea por convención o analogía, o crea nuevas referencias simbólicas que ilustren determinados momentos.

- Código gráfico

El código gráfico se refiere a todos los elementos utilizados en la reproducción fotográfica. Son los “diferentes elementos materiales que constituyen la realidad física de la imagen” (Alonso, 1995). Podemos distinguir:

- a. *Codificación fotográfica*: alude al proceso de captación de la toma en los que se incluyen los aspectos ópticos y mecánicos de la cámara; así como el proceso químico de revelado y reproducción.
- b. *Codificación de fotoimpresión*: señala proceso de reproducción de la fotografía original en el medio de comunicación.

- Código de relación

En este código se estudia la relación real que existe entre los elementos presentes en la imagen obtenida y la lectura que de la imagen se hace finalmente. En este código intervienen aspectos como la proxémica y la composición.

VIII.2.2 Criterios Prácticos

En los criterios prácticos se tomaron en cuenta el estado de los negativos y las copias; así como el tamaño de la imagen para su digitalización y la calidad de resolución de la fotografía para su inclusión en el administrador de imágenes de la galería. Para la elaboración de estos criterios se realizaron entrevistas a expertos en diferentes áreas:

- a. Administración de archivos digitales: encargados o concededores de los archivos digitales del Centro de

Investigación de la Comunicación de la Universidad Católica Andrés Bello, Licenciada Mabel Calderón; y la directora del archivo fotográfico de El Nacional, Licenciada Marián Robles.

- b. Digitalización de imágenes en positivo y/o negativo y diseño de páginas en Internet.

VIII.2.3 Requerimientos de la Cátedra de Fotografía Periodística

Para la construcción de la galería de la Cátedra de Fotografía Periodística, era necesario conocer el trabajo, necesidades y opinión de la profesora encargada de dicha materia. En consecuencia, la profesora Liliana Martínez estableció parámetros que se adaptan a la realidad de la cátedra y su producción anual, además de su orientación constante.

VIII.3 Metodología de Elaboración de la Sala Virtual de Investigación

VIII.3.1 Pasos para digitalizar y almacenar el contenido

Llevar a cabo la digitalización requiere de una base tecnológica precisa. Se necesitó hardware y software específicos que cumplieran con los requisitos técnicos mínimos en cuanto a calidad de la imagen, resolución, tamaño, posibilidades de modificación.

“Las decisiones en lo que respecta a la infraestructura técnica requieren una planificación cuidadosa debido a que la tecnología de la digitalización de imágenes cambia rápidamente. El mejor modo de minimizar el impacto de la depreciación y la obsolescencia es a través de la evaluación cuidadosa, y evitando las soluciones únicas y patentadas. Si los equipos elegidos son los indicados para los usos previstos y

los resultados esperados, y están sincronizados con horarios realistas, el rendimiento de las inversiones se maximizará.”

Biblioteca Universidad de Cornell (2003)

Para la SVI FV se utilizó un escáner del tipo cama plana, marca Epson, modelo Perfection 1670 Photo, con las siguientes especificaciones técnicas:

- Resolución óptica: 1600 píxeles por pulgada (ppp)
- Resolución por hardware: 1600 x 3200 ppp con tecnología Micro StepDrive
- Resolución interpolada: 13600 x 18720 ppp
- Profundidad de colores y grises: 48 bits a colores, 16 bits en escala de grises
- Velocidad de escaneo a 1600 ppp, y en modo borrador: Monocromático: 7,68 milisegundos/línea, aproximadamente. Color: 7,68 milisegundos/línea, aproximadamente
- Interfaces USB 2.0 / 1.1
- Compatibilidad: Sistemas operativos Microsoft Windows 98/2000/Me/XP. Mac OS 8.6 a 9.2.2 y OS X 10.2 a 10.2.6
- Requerimientos de sistema PC y Macintosh: Al menos 500 megabytes de espacio disponible en el disco duro, unidad de CD-ROM.
- Requerimientos adicionales para Macintosh: iMac o cualquier G3 o posterior con USB incorporado; Mac OS 8.6 a 9.2.2 y OS X 10.2 a 10.2.6; 128 megabytes de RAM
- Requerimientos adicionales para Windows: Procesador Intel Pentium MMX, su equivalente, o superior, 128 megabytes de RAM.
- Ancho 27,5 cm, alto 8,6 cm, profundidad 41,9 cm.

El proceso de digitalización propiamente dicho, constó de tres partes:

a. Creación de imágenes digitales

Consistió en la captura de la imagen mediante un escáner, y su inmediata transformación al lenguaje binario de unos y ceros. Durante el proceso de captura fue posible alterar la imagen inicial al modificar valores propios de ésta, tales como brillo, contraste, proporciones, balance de blancos y tonos de grises, nitidez y tamaño. Con todas estas variables inherentes a la imagen, fue posible la creación de los metadatos necesarios para recuperar las fotografías dentro de las bases de datos.

Al momento de la captura de las imágenes, se tomó sumo cuidado durante la manipulación de las fotografías. Aunque parezca sencillo colocarla “boca abajo”, la mayoría de los daños reportados se deben a la falta de precaución en la manipulación de impresiones fotográficas, negativos o transparencias. Igualmente el cristal del escáner, y todos los accesorios estaban libres de polvo y muy limpios.

Las aplicaciones que se utilizaron para la digitalización, transformación y adecuación de las imágenes al tamaño estándar de la SVI FV serán Adobe Photoshop CS 8.0, Macromedia Fireworks MX 2004 7.0 Build 288, Epson Scan con Epson Easy Photo Fix; e Irfanview 3.97. El proceso se realizó de la siguiente manera:

1. Escaneo de todas las fotografías con una resolución de 400 ppp, a 100% de su tamaño (resultaron imágenes de aproximadamente 3000 x 2000 píxeles de alto o ancho), y profundidad de 24 bits de color. Esto se hizo con el programa Epson Scan con Epson Easy Photo Fix.
2. Procesamiento por lotes con Irfanview, usando la opción *Batch conversión/rename*, ubicada en el menú *File*.

3. Apareció un cuadro de diálogo con una caja a la izquierda, en donde se agregaron todas las imágenes que se querían transformar, en formato .jpg..
4. En ese mismo cuadro de diálogo, está la opción *Set advanced options*. Con ella apareció una segunda ventana, en la cual se pudo especificar valores de la imagen tales como brillo, contraste, iluminación gamma, saturación, balance de colores en el patrón RGB (una opción para cada canal de colores) o de escala y profundidad de grises. Igualmente fue posible recortar o cambiar el tamaño la imagen, a partir de sus ejes cartesianos X y Y, medidos en centímetros, píxeles o pulgadas. También se pudo cambiar su profundidad en ppp o la cantidad de colores que contiene.
5. Aquellas imágenes que debieron sufrir modificaciones, cortes, o cambios de contraste, brillo, saturación o de modalidad de los canales, fueron retocados en el programa Adobe Photoshop CS.
6. Luego del procesamiento necesario en Photoshop, las imágenes debieron tener las proporciones adecuadas para la SVI FV: Para la galería se necesitó un tamaño máximo de 300 píxeles, en su lado más grande. Una profundidad de 72 ppp, en escala de grises de 5 tonos —además de blanco y negro— y en formato .png.
7. Se superpusieron varias capas con las palabras *Copyright* y *CIC-UCAB*, por encima de las fotografías en cada una de las esquinas de estas, a manera de marca de agua. Luego se almacenó esta imagen protegida, en formato .png. Para esto se usó Macromedia Fireworks.
8. Para la página principal de la galería, las fotos midieron de 60 x 60 píxeles (sin marca de agua), con una resolución Web (72 ppp). En cambio, midieron aproximadamente 177 píxeles para las fotos (sin marca de agua) que se ingresaron en la

base de datos. El formato fue JPG, a resolución web (72 ppp).

A continuación se presentan ejemplos de cada una de las transformaciones hechas a cada una de las fotografías que integran la galería.



Figura 13. Ejemplo de imagen en modo RGB, formato .jpg



Figura 14. Ejemplo de imagen en escala de grises, formato .jpg



Figura 15. Ejemplo de imagen en escala de grises, con marca de agua, formato .png

Además, una muestra representativa de las fotografías que integrarán las SVI pueden observarse en los anexos 1 y 2; así como vistas ampliadas de las figuras 13, 14 y 15, en los anexos 3, 4 y 5.

b. Gestión de las imágenes

Es la organización según criterios de búsqueda, almacenamiento y mantenimiento de las imágenes y los metadatos relacionados con estas. Cada imagen debió contar con una ficha de identificación que contenía la siguiente información:

1. Autor
2. Formato, dimensiones, proceso fotográfico de la toma
3. Descripción temática, con una descripción breve de la imagen.
- 4.

Con estos datos se generó una base de datos susceptible de ser incrementada y, además, se normalizó la información, lo que permitió su integración a la existente con anterioridad.

c. Entrega de la imagen

Es el mecanismo que permitió el acceso de los usuarios a las base de datos de imágenes. Incluyó las aplicaciones que permitieron el acceso a la red desde la cual se ingresaron a la base de datos, incluyendo también dispositivos de visualización online e impresoras.

Un factor tomado en cuenta fue la manera en que influyeron las computadoras de las que se disponía en la experiencia del usuario ante la colección de imágenes. Cada Equipo que puede acceder a la base de datos es parte integral de la cadena de visualización de las imágenes, por lo que las características técnicas de software y hardware de las que dispone fueron una variable tomada en cuenta. Esto en función de que debió intentarse alcanzar el máximo posible de usuarios, a pesar de las limitaciones que puedan padecer los equipos con los cuales se accede al sitio Web (RAM, CPU, bus interno, tarjetas de expansión, soporte de periféricos, dispositivos de almacenamiento y soporte de red).

Todo el proceso está representado en la siguiente infografía:

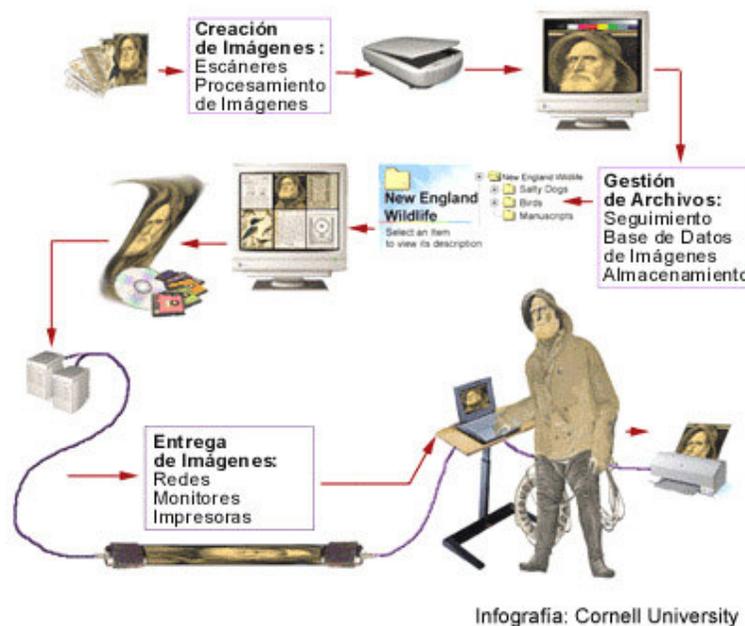


Figura 16. Infografía que ilustra el proceso de digitalización. Universidad de Cornell.

VIII.3.2 Almacenamiento de imágenes (Sistema Recom - DocuManager)

Las imágenes digitalizadas fueron almacenadas siguiendo un procedimiento establecido por la funcionalidad del programa gestor de la base de datos fotográfica. En el CIC-UCAB se utilizó el DocuManager como gestor de recuperación y búsqueda de información y metadata. Es una solución tecnológica al servicio de la información documental, que recalca a la información como recurso indispensable para una gestión organizacional eficiente, a un bajo costo y con poco mantenimiento.

Con la gestión del DocuManager se simplificó la conformación del archivo digital al:

- Redujo significativamente el tiempo empleado en tareas rutinarias mediante la automatización de procesos tales como ingreso de datos, impresión de etiquetas y códigos de barra, elaboración de

fichas, generación de reportes, gestión de préstamo, control de inventario y estadísticas de desempeño

- Optimizó tanto los procesos de búsqueda y recuperación de información, así como la localización de documentos.

VIII.4 Metodología de elaboración

VIII.4.1 Diseño

Se diseñó la página en forma de *L* invertida, con un cuadro a la izquierda o *left frame*, que funge como menú de navegación. Asimismo, el cuadro superior o *top frame*, sirvió para alojar permanentemente la imagen o *banner* que da identidad a la sala.

Los siguientes elementos también fueron tomados en cuenta para la elaboración del sitio Web:

VIII.4.1.1 Mapa del sitio

Una página con todos los vínculos de la SVI FV. Sirvió como un índice que ofrece una visión panóptica de toda la sala, además de ofrecer al usuario la posibilidad de hacer más eficiente su navegación al conseguir directamente lo que busca.

VIII.4.1.2 Programas

Las aplicaciones o programas utilizados para el retoque y la transformación de las imágenes, así como para la creación, diseño e instrumentación de la página fueron: Adobe Photoshop CS —aplicación que ofrece una amplia variedad de posibilidades de manejo y optimización de imágenes digitales— y Macromedia Dreamweaver, herramienta

utilizada para la creación y edición de páginas Web, de uso sencillo y común. Ambas aplicaciones cumplieron perfectamente con el objetivo de diseñar páginas con aspecto profesional, y soportar gran cantidad de tecnologías fáciles de usar, tales como: hojas de estilo y capas, lenguaje Javascript para crear efectos e interactividades y la inserción de archivos multimedia.

VIII.4.1.3 Ubicación espacial

Los elementos contenidos en la página fueron posicionados siguiendo el estilo implementado en las Salas Virtuales de Investigación existentes en el sitio Web del CIC-UCAB. En atención a esto, el estilo fue con botones en sentido horizontal, que conformaron el menú de navegación, ubicado a la izquierda del espacio asignado. La identificación del sitio fue proporcionada por el banner superior, que indica al usuario que se encuentra en la SVI FV. En el diseño predominaron los espacios en blanco, que relajan al usuario y dan descanso a la vista mientras se navega en el sitio. De esta manera se aseguró una presentación poco recargada y amigable al usuario.

VIII.4.1.4 Normalización

El aspecto escogido para la página fue minimalista, entendido sobre la base de que los elementos propios que la conforman (botones e imágenes que funjan como vínculos) fueron los referentes artísticos del diseño. Dichos elementos fueron el “objeto artístico” rechazándose cualquier elemento externo que solo cumpliera alguna función decorativa. Acorde con esto, las letras y fuentes tipográficas fueron pequeñas, de pocos puntos, para no aturdir visualmente al usuario.

VIII.4.2 Seguridad

La protección de los derechos de autor y de la integridad de las imágenes que conformaron la galería se efectuó a través de la superposición de las siglas CIC-UCAB sobre las fotografías, en estilo marca de agua hecha de letras de color negro o blanco puro — dependiendo de lo apropiado para cada caso— con una opacidad no mayor a 40%. Dichas siglas se repitieron cuatro o veces, sobre las esquinas y el centro de la imagen.

CAPÍTULO IX: Arquitectura de las SVI

IX.1 Arquitectura de la Sala Virtual de Investigación de Fotografía Venezolana (SVI – FV)

La SVI – FV presenta los siguientes botones en su página principal:

1. Inicio

Lleva a la primera página de la Sala, conocido como “home”.

2. Archivo Digital

En este espacio virtual se puede consultar la colección completa de fotografías que componen la Sala de Fotografía Venezolana, que incluye la Sala de Fotoperiodismo y la Colección de Retratos Shell. También están disponibles biografías sobre fotógrafos, investigaciones, trabajos de grado, documentos hemerográficos y elementos multimedia.

3. Fotógrafos

3.1 Fotógrafos venezolanos

La vida y obra de los fotógrafos venezolanos más relevantes y trascendentes.

4. Colecciones

4.1 Fotoperiodismo

Muestra de imágenes digitalizadas sobre el periodismo fotográfico en Venezuela.

4.1 Shell

Muestra de imágenes digitalizadas de la colección fotográfica de retratos de Shell.

5. Investigaciones

5.1 Tesis

Información referencial de Trabajos de grado sobre la fotografía en Venezuela.

5.2 Multimedia

5.2.1 SVI Fotoperiodismo

Archivos de imágenes, audio o videos sobre fotografía venezolana.

5.2.2 Retratos Shell

Archivos de imágenes, audio o videos sobre la colección de retratos Shell.

5.3 Bibliografía

5.3.1 Venezolana

Información sobre libros y otras publicaciones nacionales, relativas a la fotografía en Venezuela.

5.3.2 Otras

Información sobre libros y otras publicaciones extranjeras relativas a la fotografía.

5.4 Hemerografía

5.4.1 Venezolana

Información sobre artículos de periódicos y revistas nacionales, relativas a la fotografía en Venezuela.

5.4.2 Otras

Información sobre artículos de periódicos y revistas extranjeros sobre fotografía.

6. **Quiénes somos**

6.1 **Equipo**

Todos aquellos que participaron en el desarrollo de la Sala de Fotografía Venezolana, como parte de la SVI FV, que conforman el CIC-UCAB.

6.2 **Colaboradores**

Quienes de alguna u otra manera aportaron su experiencia y conocimiento en pos del desarrollo satisfactorio de la Sala de Fotografía Venezolana, como parte de la SVI FV

Una imagen que muestra la página principal de la SVI – FV puede ser vista en el Anexo 6.

IX.2 Arquitectura de la Sala Virtual de Investigación de Fotoperiodismo (SVI – FP)

La SVI – FV está compuesta por siete secciones principales, que a su vez contienen sub secciones integradas con las otras, mediante el marco superior de navegación.

Secciones principales y sub secciones:

1. **Inicio**

Lleva a la primera página de la Sala, conocido como “home”.

2. **Presentación**

Se presenta un texto breve que explica los objetivos de la SVI – FP y los motivos de su creación.

3. **Archivo digital**

En este espacio virtual se puede consultar la colección completa de fotografías que componen la Sala de Fotografía Venezolana, que incluye la Sala de Fotoperiodismo y la Colección de Retratos Shell. También están disponibles biografías sobre fotógrafos, investigaciones, trabajos de grado, documentos hemerográficos y elementos multimedia.

4. **Galería**

4.1 **Fotografía**

Donde se hallarán las miniaturas de las fotografías digitales.

5. **Sobre fotografía**

5.1 **Bibliografías**

Información y referencias de libros sobre fotografía.

5.2 **Hemerografías**

Información y referencias sobre recortes de prensa, revistas y publicaciones sobre fotografía.

4.3 **Investigaciones**

Información y referencias sobre programas y planes de investigación documental sobre fotografía.

4.4 **Opinión**

Artículos y notas de opinión. Hechas por autoridades de la materia (fotógrafos, investigadores, conservadores).

4.5 **Otros**

Información diversa sobre fotografía.

6. **Quiénes somos**

5.1 **Equipo**

Todos aquellos que participaron en el desarrollo de la Sala de Fotoperiodismo, como parte de la SVI FV.

5.2 **Colaboradores**

Quienes de alguna u otra manera aportaron su experiencia y conocimiento en pos del desarrollo satisfactorio de la Sala de Fotoperiodismo, como parte de la SVI FV.

Una imagen que muestra la página principal de la SVI - FP puede ser vista en el Anexo 7.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Las Salas Virtuales de Investigación de Fotografía Venezolana (SVI – FV) y de Fotoperiodismo en Venezuela (SVI – FP), dos sitios en Internet auspiciados por el Centro de Investigación de la Comunicación (CIC) de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), son el producto final de esta investigación. Se desarrollan por la ausencia de estructuras organizadas que faciliten la obtención de información sobre la evolución de la fotografía y el fotoperiodismo en Venezuela. Y también, para mostrar parte del extenso archivo de imágenes del cual dispone el CIC y el material producido en las cátedras de Fotografía Periodística y Fotografía Avanzada de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB.

La SVI-FV inicia una nueva línea de investigación en el CIC y se proyecta como plataforma para futuras salas que estudien diferentes ramas de la fotografía venezolana. Hasta el momento sirve como base para la SVI de Fotoperiodismo y la SVI de Retratos Shell, que se inauguran con ella. A su vez, forma parte de la unidad de investigación virtual, creada por el CIC e integrada por otras SVI dedicadas a varios personajes importantes de la Comunicación en Venezuela, entre los cuales se encuentran: Miguel Otero Silva; Sofía Imber y Carlos Rangel; Carmen Clemente Travieso y Ramón J Velázquez.

El punto de partida de ambas Salas fue la elaboración de la colección de la Cátedra de Fotografía Periodística (2003 – 2004) para su publicación en el sitio como una galería virtual. Adicionalmente, de la Cátedra de Fotografía Avanzada, se seleccionaron las imágenes que ilustraron el Calendario UCAB 2005, para formar otra galería virtual, pues se consideró pertinente difundir este material en la página. Con ambas galerías se abre el camino para que la producción fotográfica de los años siguientes sea incorporada a las colecciones, además de las nuevas investigaciones sobre nuestro acervo fotográfico.

Para la creación de la colección de Fotografía Periodística fue necesario el desarrollo de un manual que estableciera los requisitos que debían seguirse para integrarla. Partiendo de los criterios teóricos planteados por Alonso Eurasquín (1995) sobre fotoperiodismo, así como de criterios prácticos y requerimientos de la Cátedra de Fotografía Periodística, se estableció una metodología clara para la inclusión de las imágenes; necesaria para discriminar entre todo el material del cual se disponía. En este protocolo también se especifican los pasos para la digitalización y almacenamiento de las fotografías, previendo siempre los avances tecnológicos en el área para ser modificados en función de mejorar el proceso.

La digitalización de las imágenes asegura su preservación en el tiempo además de ser una manera sencilla de acumular información. Igualmente, facilita su difusión, pues al ser incorporada a una plataforma tecnológica como Internet, está expuesta y es accesible a millones de posibles observadores en cualquier parte del mundo. Una digitalización de mayor calidad permite reproducir la imagen evitando la manipulación del soporte original resguardándola de posibles daños que pueda sufrir.

Para la estructuración de la Sala fue necesaria la colaboración de un equipo multidisciplinario, pues la organización y transcripción de información seleccionada, así como el diseño de la estructura que la contiene requiere del estudio de diferentes áreas como: fotografía y estrategias de preservación, administración de archivos digitales, tecnología informática y asesoría legal. Esta última para proteger las obras del plagio y los derechos tanto del autor como del CIC.

Sin lugar a dudas debe continuarse el desarrollo de otras SVI sobre las diferentes áreas de la fotografía en Venezuela. Igualmente, deben adelantarse otras investigaciones que incrementen los contenidos en las

SVI existentes. Incorporar y organizar más información al proyecto, debe traducirse en mayores y mejores contenidos que ofrezcan al internauta la información que le interesa. La vida y obra de fotógrafos venezolanos importantes, puede ser el punto de partida de futuras investigaciones.

Es necesaria la creación de nuevas Salas Virtuales de Investigación para incorporar parte de las colecciones fotográficas del Centro Gumilla, Fe y Alegría y Shell, pertenecientes al CIC. Estas serían las plataformas de difusión adecuadas para este acervo fotográfico, además de una forma segura de preservación. Asimismo, se recomienda desarrollar nuevas SVI dedicadas a la fotografía artística y a la fotografía publicitaria en Venezuela, por ejemplo; y la creación de otras colecciones que reúnan el material producido en las otras cátedras relacionadas con fotografía.

El manual de las SVI – FV y SVI - FP debe someterse a revisión con regularidad para incorporar mejoras y realizar cambios acordes a sus necesidades y adelantos tecnológicos en el área. De igual forma se deben crear e incorporar las colecciones de los años siguientes según el protocolo planteado.

Al igual que el manual, las SVI sobre fotografía deben someterse a revisión e inclusión de nuevas herramientas que mejoren su diseño y faciliten al usuario su visita, además de hacer lo más accesible posible la información que contienen. Siempre en consonancia con el diseño de las otras SVI del CIC, para mantener la unidad del concepto.

Todos los soportes originales de las imágenes deben conservarse según las estrategias que expertos en el área recomienden. Hay que recordar que estos tienen una existencia finita, pero almacenados adecuadamente, se asegura una mayor perdurabilidad en el tiempo. Su

consulta y manipulación, dependiendo del estado en el que se encuentre, debería limitarse únicamente a los investigadores del área.

No debe olvidarse la inclusión del material fotográfico y escrito producido por los estudiantes de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB, bajo la modalidad de tesis, tanto de años anteriores como posteriores, a la inauguración de las SVI de fotografía. En el sitio, el material fotográfico puede organizarse en forma de portafolios o muestras itinerantes, y el material escrito como artículos o resúmenes de la investigación, en formato *pdf*. Los soportes originales de las imágenes reposan en la sede de la Escuela, por lo que, en función de la organización de los archivos fotográficos, el CIC podría solicitarle le otorgara este material en custodia.

Se recomienda la dotación del CIC con nuevos equipos tecnológicos para la digitalización y procesamiento de imágenes. Por ejemplo, un escáner de tambor pues es el más apropiado para lograr una digitalización apropiada incluso para su reproducción editorial. Además de una computadora de alto rendimiento con programas de diseño acordes a las necesidades actuales para el procesamiento de las imágenes.

En la actualidad se requiere que sitios como las SVI estén disponibles en el idioma inglés. Por consiguiente, es recomendable establecer a mediano plazo un proyecto para la traducción de la información que estas contienen. Su traducción le permitiría llegar a más internautas.

BIBLIOGRAFÍA

1. Referencias bibliográficas:

- ABREU, C; (1998) Los géneros periodísticos fotográficos. Barcelona, Ediciones CIMS 97, SL
- ABREU, C; (1990) La Fotografía Periodística: una aproximación histórica. Caracas, CONAC.
- ALONSO ERAUSQUÍN, M; (1995) Fotoperiodismo: formas y códigos Madrid, Ediciones Síntesis.
- BARTHES; R (1980) La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona. Editorial Gustavo Gilli, S.A.
- BOULTON, M; (1990) Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea. Caracas, Monte Ávila Editores.
- CONGRESO NACIONAL; (1993) Ley sobre Derechos de Autor. Caracas, Imprenta Nacional.
- COSTA, J; (1977) El lenguaje fotográfico. Barcelona, Ibérica Europea de Ediciones, S.A.
- DUBOIS, P; (1986) El acto fotográfico: de la representación a la recepción. Barcelona, Paidós.
- FONTCUBERTA, J; (2002) Estética fotográfica. una selección de textos. Barcelona. Editorial Gustavo Gilli, S.A.
- FONTCUBERTA, J; (1994) Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica. México. Editorial Gustavo Gilli, S.A.
- FONTCUBERTA, J y Costa, J, (1998) Fotodiseño Barcelona. Editorial.
- FREUND, G; (1976) La fotografía como documento social. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- HUECK, R, G; (1982) La fotografía en el periodismo. Caracas, ediciones Biblioteca UCV

- KEENE, M; (1995) Práctica de la fotografía en prensa. Una guía para profesionales. Barcelona, Paidós Bama.
- LISTER, M; (1997) La imagen fotográfica en la cultura digital. Barcelona, Paidós Multimedia
- MUSEO DE BELLAS ARTES (1999) Álbum de Ensayos. Antología de Josune Dorronsoro. Caracas.
- PALENZUELA, J; (2001) Fotografía venezolana: 1960 – 2000 Caracas, CANTV.
- SONTAG, S; (1996) Sobre la fotografía. Traducción de Carlos Gardini, Barcelona, Edhasa.
- TAUSK, P; (1978) Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli; Colección Comunicación Visual.
- VILLAFANE, J; (1966) Principios de teoría general de la imagen Madrid, Ediciones Pirámide.

2. Tesis de Grado:

- ALONSO, H; (1997) Cómo diseñar gráfica y funcionalmente un sitio en la World Wide Web, Tesis de Grado, tutor: Fernando Núñez. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
- POLISZUK, J y SANTOS, E; (2003) MOS Hipertextual Sala de Investigación Virtual de Miguel Otero Silva, Tesis de Grado, tutor: Caroline de Oteyza. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

3. Referencias electrónicas:

- CABRERA; A y RUIZ; P (2003, enero) *Del ser reportero gráfico en Venezuela: aproximaciones a la definición del oficio.* Recuperado en noviembre 16, 2004. Disponible <http://www.zonacero.com>
- CASÁIS, E; (2003, junio) *Fotoperiodismo y fotoarte.* Recuperado en enero, 18, 2005. disponible en <http://www.zonacero.com>
- CIC-UCAB (2003, octubre) *Salas Virtuales de Investigación* Recuperado en enero 28, 2005. Disponible en <http://www.ucab.edu.ve/ucabnuevo/index.php?load=salas.htm&seccion=263&PHPSESSID=dd045a33a96c46e89b48577b8a343ff0>
- CORNELL UNIVERSITY (2003) *Cadena de digitalización* Recuperado en enero 28, 2005. Disponible en <http://www.library.cornell.edu/preservation/tutorial-spanish/technical/technicalA-01.html>
- DÍAZ, M; (2004, marzo) *Imágenes para la memoria: la fotografía en soporte digital* Recuperado en julio, 29, 2005. Disponible en <http://publicaciones.ua.es/LibrosPDF/1579-3311-3/04.pdf>.
- ECHEVARRIA, J (2003, enero) *La revolución doméstica mete el mundo en casa a través de las nuevas tecnologías* Recuperado en diciembre 12, 2004. Disponible en <http://revista.consumer.es/web/es/20000101/entrevista/>
- EPSON (2005) *Especificaciones técnicas escáner Epson 1670 Photo Perfection* Recuperado en agosto 15, 2005 <http://www.epson.com.ve/v4/asp/muestraDetalleProducto.asp?idProducto=B11B162121&idSolucion=24&idSolucionHija=31>
- FOTOPERIODISMO (2005) *Galería* Recuperado en junio 17, 2005. Disponible en <http://www.fotoperiodismo.org/source/html/galeria.html>

- FUENTES, E; (enero, 2001) ¿En periodismo también una imagen vale mas que mil palabras? Recuperado en agosto, 21, 2005. Disponible en <http://www.hipertext.net/web/pag249.htm>
- GLUZGOLD; S (2001, noviembre) El fotógrafo y su escáner. Recuperado en noviembre 20, 2004. Disponible en <http://www.lmi.com.mx/revista/digital/index.html>
- KARAM, T; (2003, diciembre) Fotografía Periodística. Discurso Visual y Derechos Humanos en la Prensa de la Ciudad de México, 36. Recuperado en junio 20, 2004. Disponible en <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n36/tkaram.html>
- MRAZ, J; (2003, enero) ¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital Recuperado en septiembre, 17, 2004. Disponible en <http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html>
- OSORIO ALARCON; F (2001, octubre) ¿Qué hacer antes de digitalizar una colección fotográfica? Recuperado en noviembre 20, 2004. Disponible en <http://www.lmi.com.mx/revista/digital/index.html>
- PASQUALI; A (1998, Enero) Internet: Si, pero... Recuperado en noviembre 4, 2004 http://buscador.eluniversal.com/1998/01/22/opi_art_78152.shtml
- ROSKIS; E (1999, octubre) El Fotoperiodismo cambia de enfoque. Recuperado en octubre 14, 2004. Disponible en http://www.unesco.org/courier/1999_10/sp/connex/txt1.htm#e1
- SAEZ VACAS; F (2001, diciembre) La Sociedad de la Información. Recuperado en noviembre 20, 2004. Disponible en <http://www.campus-oei.org/revistactsi/numero1/indice.htm#>
- SALA DE PRENSA (2004) Galería de fotoperiodismo Recuperado en abril 22, 2005. Disponible en <http://www.saladeprensa.org/foto.htm>

ANEXOS



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN PERIODISMO
TRABAJO ESPECIAL DE GRADO

Manual de las Salas Virtuales de Investigación de Fotografía Venezolana

Nombre de la Tesis: Desarrollo de la Sala Virtual de Investigación
de Fotografía Venezolana y Fotoperiodismo

Tesistas: María Isabel Lorenzo

Ernesto Javier Tovar

Tutor: Caroline de Oteyza

Caracas, septiembre de 2005

ÍNDICE

	Pag.
Capítulo I	
SOBRE LAS SALAS VIRTUALES DE INVESTIGACIÓN DE FOTOGRAFÍA VENEZOLANA Y DE FOTOPERIODISMO.....	3
Capítulo II	
DE LAS FOTOGRAFÍAS.....	4
Capítulo III	
DE LA SELECCIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS GALERÍAS DE LA SVI - FV Y LA SVI - FP.....	5
I. Aspecto físico.....	5
II. Aspecto temático.....	6
III. Aspecto formal.....	6
▪ Criterio espacial.....	6
▪ Criterio gestual.....	7
▪ Criterio escenográfico.....	8
▪ Criterio de iluminación.....	8
▪ Criterio gráfico.....	9
▪ Criterio simbólico.....	10
▪ Criterio de relación.....	10
Capítulo IV	
DE LA DIGITALIZACIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS.....	11
I. Creación de las imágenes digitales.....	12
II. Gestión de las imágenes.....	15
III. Entrega de las imágenes.....	15
IV. Almacenamiento de imágenes (Sistema Recom - Documanager).....	16
Capítulo v	
DE LA SEGURIDAD DE LOS ARCHIVOS.....	18
I. Seguridad de las imágenes.....	18
II. Seguridad del material escrito.....	18
III. Protección jurídica del material.....	18

CAPÍTULO I: SOBRE LAS SALAS VIRTUALES DE INVESTIGACIÓN DE FOTOGRAFÍA VENEZOLANA Y DE FOTOPERIODISMO

El motivo principal de la creación de la Salas Virtuales de Investigación de Fotografía Venezolana (SVI - FV) y Fotoperiodismo (SVI - FP) es la ausencia de espacios y de estructuras que permitan a cualquiera que esté interesado en el desarrollo de la fotografía y el fotoperiodismo en el país obtener información sobre el tema. Estas SVI forman parte de la unidad de investigación virtual que el Centro de Investigación de la Comunicación (CIC) de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) tiene a su cargo.

Las Salas Virtuales de Investigación del CIC-UCAB dedicadas a la fotografía poseen dos áreas importantes de interés. Una de ellas dedicada a recopilar ensayos, artículos y otros documentos sobre fotografía en Venezuela y administración de archivos fotográficos, escritos por expertos con autoridad en el tema. La otra área está destinada a la muestra del material fotográfico que se considere deba ser conservado y difundido en las SVI.

El diseño de estas plataformas de difusión e investigación sobre fotografía venezolana requirió desarrollar un método sistematizado que permitiera elegir el material, fotográfico y escrito, que formaría parte de ella; un protocolo a seguir cada vez cada vez que se agrega nuevo material a las SVI. Parte importante de la investigación ha sido desarrollar un manual donde se especifiquen de manera clara y precisa los pasos requeridos para la selección, incorporación, clasificación y resguardo del material.

CAPÍTULO II: DE LAS FOTOGRAFÍAS

Para estructurar las galerías de la SVI – FV y la SVI - FP se someterán a revisión y preseleccionarán las fotografías generadas por la Cátedra de Fotografía Periodística de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB, así como las fotografías generadas por otras cátedras de la misma escuela. De manera más amplia, todas aquellas imágenes que por su interés temático y rigor formal se considere importante conservar y difundir a través de la SVI.

Las fotografías preseleccionadas deberán estar acompañadas de una ficha de identificación, En ella se recogerán datos que permitan un manejo ordenado del material, y de acuerdo con los requerimientos de la base de datos del CIC. Esta ficha debe contener:

- Nombre y apellido del autor de la obra.
- Fecha de realización de la obra.
- Pequeña biografía del autor.
- Título de la obra.
- Lugar donde se realizó la fotografía.
- Descripción de la toma según los criterios teóricos enunciados en este manual.
- Señalar si la obra ha sido publicada, mostrada en una exposición o premiada en algún concurso.

Para cubrir los requerimientos legales que sobre Derecho de Autor se establecen en la legislación venezolana, el CIC facilitará al autor de la obra una licencia de reproducción y resguardo en la cual exprese su consentimiento para que el Centro utilice, difunda y reproduzca su obra con fines académicos.

CAPÍTULO III: DE LA SELECCIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS GALERÍAS DE LA SVI – FV Y LA SVI - FP

El protocolo a seguir para la selección, incorporación y administración del material fotográfico que conformará la galería de fotografía periodística de la SVI – FP, y la galería de fotografía de la SVI – FV, ha sido elaborado siguiendo las recomendaciones de la profesora responsable de la Cátedra de Fotografía Periodística de la Escuela Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, licenciada Liliana Martínez, los criterios teóricos recopilados en el libro de Manuel Alonso Erausquín (1995) y las sugerencias proporcionadas por expertos en el área fotográfica, administración de archivos digitales y digitalización de imágenes.

Los siguientes aspectos deberán ser considerados en la revisión de cada fotografía preseleccionada:

I. Aspecto físico:

Se refiere al estado en el cual se encuentra el soporte de la fotografía. Bien sea negativo, diapositiva, copia o imagen digital. El soporte debe reunir ciertas características que permitan su incorporación a la Sala.

En principio el soporte a manejar será negativo, color y blanco y negro. Sin embargo, si la fotografía se encuentra en un soporte diferente puede igualmente incorporarse a la galería.

El soporte de las imágenes interviene directamente en su posibilidad de reproducción y/o digitalización. De allí la necesidad de constatar su estado físico y revisar la presencia de:

- Rayaduras: el soporte no debe tener rayas o marcas

- Acción de abrasivos u otros químicos.
- Manchas por hongos o polvo.
- Roturas, recortes o mutilaciones del soporte que afecten la imagen.

II. Aspecto Temático:

Las fotografías deben estar ligadas a la cátedra de fotoperiodismo: reportajes gráficos, documentalismo u otras ramas.

- Contextualización: la imagen debe permitir la identificación del momento histórico o situación a la que pertenece. Es decir, su contenido debe tener la fuerza necesaria de describirlo.
- Impacto visual: se refiere a la capacidad de la fotografía de transmitir una idea, mensaje o emoción.
- Las fotografías deben acogerse al concepto de *punctum* formulado por Roland Barthes en su libro *La Cámara Lúcida*, como manera de sistematizar su estudio.

III. Aspecto Formal:

Alonso Eurasquin (1995) en su libro *Fotoperiodismo: Formas y Códigos*, propone una serie de criterios formales que permiten un análisis del hecho fotográfico en sí, apartándolo del resto de los elementos informativos no visuales, con los cuales se puede encontrar la significación de una imagen. Estos serán los criterios formales utilizados para facilitar la selección de las fotografías que integrarán las galerías de la Sala.

- Criterio espacial:

La fotografía, en una acepción básica, es la captación de un cuadro de la realidad. El criterio espacial está relacionado directamente con este concepto. En

él deben tomarse en cuenta al menos, tres pasos codificadores elegidos por el fotógrafo:

- a. *Selección del encuadre*: es la amplitud del cuadro seleccionado, el ángulo de toma, la perspectiva de la composición y la situación espacial e importancia relativa de los objetos retratados por el fotógrafo.
- b. *Amplitud del cuadro*: se refiere a la proximidad o lejanía del objeto retratado. La decisión del fotógrafo de presentar el entorno del objeto o prescindir de él, según las intenciones informativas de la fotografía. Se refiere al plano de la toma. Se trata de establecer si la amplitud del cuadro transmite, por sí solo, un elemento imprescindible para la comprensión de la fotografía.
- c. *Selección final del cuadro*: estudiar la selección final de la porción que se presenta de la fotografía. Observar si en el se incluyen elementos meramente informativos, estéticos o funcionales que amplíen o restrinjan la intencionalidad de la toma.

- Criterio gestual

En este criterio se alude a la comunicación no verbal representada en la fotografía. En él se agrupan: la mímica, la proxémica, la expresión facial y corporal y los gestos manifestados por el personaje con o sin intención. Recordemos que los gestos de un personaje pueden subrayar o minimizar un hecho, estado de ánimo o actitud concreta frente a él, con o sin su conocimiento, provocando en el observador una reacción.

Debe tomarse en cuenta si el personaje tuvo conocimiento de la presencia del fotógrafo, pues el saberlo, puede forzarlo a asumir una “pose” y restarle naturalidad a la fotografía.

- Criterio escenográfico

Este criterio tiene que ver con el ambiente en que se desarrolla la imagen. Aun cuando, una fotografía periodística no es una puesta en escena, debe tomarse en cuenta los siguientes aspectos, pues constituyen parte importante del análisis: condiciones de la escena, momento de la toma, y tipo de personajes que intervienen en ella. Se refiere a la circunstancia social, lugar geográfico o/y espacio temporal de la escena fotografiada.

De una fotografía periodística puede decirse que:

- i. Puede mostrar la importancia y situación social de los hechos y sus protagonistas. Además, a través de ella se puede distinguir la temporalidad de los hechos.
- ii. Ayuda a reconocer la locación de la escena.
- iii. Se pueden observar condiciones climáticas del lugar y reconocer el momento del día de la toma fotográfica.
- iv. Refuerza o debilita la apreciación del observador sobre los sujetos que aparecen en la toma.
- v. Permite el reconocimiento de los sujetos de la toma como parte de un colectivo. Es decir, se puede identificar al protagonista con un grupo de la sociedad, gracias a su vestimenta, detalle en la escena o simplemente por la locación de la toma, además de su calificación.
- vi. Puede expresar opulencia o sencillez de acuerdo a los elementos que se encuentren en la toma.

- Criterio de Iluminación

Al estudiar la iluminación de la fotografía es necesario establecer lo que nos permite observar y la intencionalidad en su uso. La iluminación utilizada por el fotógrafo, restringida a la transmisión del mensaje: su interpretación y las

consecuencias sobre la emoción que genera la imagen, es decir si la refuerza o la debilita.

Al revisar este criterio se deben tomar en cuenta los siguientes aspectos:

- El ángulo de entrada de la luz utilizada (cenital, 45° o rasante).
- La utilización de luz natural o artificial.
- El uso de una o más fuentes de luz (en caso de ser artificial) la gama de grises presentes en la toma.
- La definición de los elementos.
- Si se utilizó flash en la toma.

Además se debe establecer si la iluminación está acorde con los requerimientos que le permiten cumplir con su función y no estorbar.

▪ Criterio gráfico

Este criterio se refiere a todos los elementos utilizados en la reproducción fotográfica. Alonso (1995) los define como “los diferentes elementos materiales que constituyen la realidad física de la imagen” (pp. 154). Entre ellos podemos distinguir:

- a. *Codificación fotográfica*: alude al proceso de captación de la toma en los que se incluyen los aspectos ópticos y mecánicos de la cámara; así como el proceso químico de revelado y reproducción.

La nitidez de la imagen es especialmente importante. La fotografía no debe estar fuera de foco o movida, salvo que el fotógrafo haya utilizado estos recursos con intencionalidad. La presencia de datos técnicos de la toma como velocidad, lectura del fotómetro y distancia focal utilizada, así como el tipo de lente, añade información adicional a la ficha que se desea construir.

b. *Codificación de fotoimpresión*: si la fotografía ha sido publicada o mostrada en una exposición, se debe señalar el proceso de reproducción de la fotografía original en el medio de comunicación y/o exposición.

- Criterio simbólico

Alonso (1995) explica que el objeto de una toma puede representar el colectivo al que pertenece, a sí mismo, a una institución o un concepto. Lo importante al analizar la fotografía es discernir si esta se limita a reflejar y difundir la realidad que representa, si en ella hay una simbología sea por convención o analogía, o si crea nuevas referencias simbólicas que ilustren determinados momentos.

- Criterio de relación

En este criterio se estudia la relación real que existe entre los elementos presentes en la imagen obtenida y la lectura que de la imagen se hace finalmente. Aquí intervienen aspectos como la proxémica y la composición estudiados con anterioridad. Es necesario establecer si la imagen se corresponde con la realidad que representa.

Nota:

Si el administrador deseara profundizar en alguno de estos criterios puede recurrir al capítulo 4 del libro de Alonso (1995) Fotoperiodismos: Formas y Códigos, que trata sobre la codificación visual e información fotográfica, disponible en el CIC para su consulta.

CAPÍTULO IV: DE LA DIGITALIZACIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS

Llevar a cabo la digitalización requiere de una base tecnológica precisa. Se necesita hardware y software específicos que cumplan con los requisitos técnicos mínimos en cuanto a calidad de la imagen, resolución, tamaño, posibilidades de modificación, etc. Por otra parte, también es elemental que el equipo planteado se ajuste a ciertas limitaciones presupuestarias y de disponibilidad; en este caso, a los sistemas informáticos de los que dispone el CIC-UCAB.

“Las decisiones en lo que respecta a la infraestructura técnica requieren una planificación cuidadosa debido a que la tecnología de la digitalización de imágenes cambia rápidamente. El mejor modo de minimizar el impacto de la depreciación y la obsolescencia es a través de la evaluación cuidadosa, y evitando las soluciones únicas y patentadas. Si los equipos elegidos son los indicados para los usos previstos y los resultados esperados, y están sincronizados con horarios realistas, el rendimiento de las inversiones se maximizará.”

Biblioteca de la Universidad de Cornell (2003)

Para digitalizar el material fotográfico de las SVI de fotografía se utilizó un escáner del tipo cama plana, marca *Epson*, modelo *Perfection 1670 Photo*, o uno que cumpla con las siguientes especificaciones técnicas:

- Resolución óptica: 1600 píxeles por pulgada (ppp)
- Resolución por hardware: 1600 x 3200 ppp con tecnología Micro StepDrive
- Resolución interpolada: 13600 x 18720 ppp
- Profundidad de colores y grises: 48 bits a colores, 16 bits en escala de grises
- Velocidad de escaneo a 1600 ppp, y en modo borrador: Monocromático: 7,68 milisegundos/línea, aproximadamente. Color: 7,68 milisegundos/línea, aproximadamente
- Interfaces USB 2.0 / 1.1

- Compatibilidad: Sistemas operativos Microsoft Windows 98/2000/Me/XP. Mac OS 8.6 a 9.2.2 y OS X 10.2 a 10.2.6
- Requerimientos de sistema PC y Macintosh: Al menos 500 megabytes de espacio en disponible en el disco duro, unidad de CD-ROM.
- Requerimientos adicionales para Macintosh: iMac o cualquier G3 o posterior con USB incorporado; Mac OS 8.6 a 9.2.2 y OS X 10.2 a 10.2.6; 128 megabytes de RAM
- Requerimientos adicionales para Windows: Procesador Intel Pentium MMX, su equivalente, o superior, 128 megabytes de RAM.
- Ancho 27,5 cm, alto 8,6 cm, profundidad 41,9 cm.

El proceso de digitalización propiamente dicho, puede dividirse en tres partes:

I. CREACIÓN DE LAS IMÁGENES DIGITALES

Consiste en la *captura* de la imagen mediante un escáner, y su inmediata transformación al lenguaje binario de unos y ceros. Durante el proceso de captura es posible alterar la imagen inicial al modificar valores propios de ésta, tales como brillo, contraste, proporciones, balance de blancos y tonos de grises, nitidez y tamaño. Con todas estas variables inherentes a la imagen, es posible la creación de los metadatos necesarios para recuperar las fotografías dentro de las bases de datos.

Al momento de la captura de las imágenes debe tenerse sumo cuidado durante la manipulación de las fotografías. Aunque parezca sencillo colocarla “boca abajo”, la mayoría de los daños reportados se deben a la falta de precaución en la manipulación de impresiones fotográficas, negativos o transparencias. Igualmente el cristal del escáner, y todos los accesorios deben estar libres de polvo y muy limpios.

Las aplicaciones informáticas que se utilizarán para la digitalización, transformación y adecuación de las imágenes al tamaño estándar de la SVI – FV y la SVI - FP serán: Adobe Photoshop CS 8.0, Macromedia Fireworks MX 2004 7.0 Build 288, Epson Scan con Epson Easy Photo Fix; e Irfanview 3.97. El proceso se realizará de la siguiente manera:

- a. Escaneo de todas las fotografías, en soporte negativo o copia, con una resolución de 400 ppp, a 100% de su tamaño (resultarán imágenes de aproximadamente 3000 x 2000 píxeles de alto o ancho), y profundidad de 24 bits de color. Esto se hará con el programa Epson Scan con Epson Easy Photo Fix.
- b. Procesamiento por lotes con Irfanview, usando la opción *Batch conversión/rename*, ubicada en el menú *File*.
- c. Aparecerá un cuadro de diálogo con una caja a la izquierda, en donde deben agregarse todas las imágenes que se quieren transformar, en formato jpg.
- d. En ese mismo cuadro de diálogo, está la opción *Set advanced options*. Con ella aparecerá una segunda ventana, en la cual se podrá especificar valores de la imagen tales como brillo, contraste, iluminación gamma, saturación, balance de colores en el patrón RGB (una opción para cada canal de colores) o de escala y profundidad de grises. Igualmente es posible recortar o cambiar el tamaño la imagen, a partir de sus ejes cartesianos X y Y, medidos en centímetros, píxeles o pulgadas. También se puede cambiar su profundidad en ppp o la cantidad de colores que contiene.
- e. Aquellas imágenes que deban sufrir modificaciones, cortes, o cambios de contraste, brillo, saturación o de modalidad de los canales, serán retocados en el programa Adobe Photoshop CS.
- f. Luego del procesamiento necesario en Photoshop, las imágenes deben tener las proporciones adecuadas para la SVI FV: Para la galería tendrán un tamaño máximo de 300 píxeles, en su lado más grande. Una

profundidad de 72 ppp, en escala de grises de 5 tonos —además de blanco y negro— y en formato .png.

- g. Se superpondrán varias capas con las palabras *Copyright* y *CIC-UCAB*, por encima de las fotografías en cada una de las esquinas de estas, a manera de marca de agua. Luego se almacenará esta imagen protegida, en formato .png. Para esto se usará Macromedia Fireworks.
- h. Para la página principal de la galería, las fotos serán de 60 x 60 píxeles (sin marca de agua), con una resolución Web (72 ppp). En cambio, serán aproximadamente 177 píxeles para las fotos (sin marca de agua) que se ingresarán en la base de datos. El formato será JPG, a resolución web (72 ppp).

Ejemplo de imagen en modo RGB, formato .jpg



Ejemplo de imagen en escala de grises, formato .jpg



Ejemplo de imagen en escala de grises, con marca de agua, formato .png



II. GESTIÓN DE LAS IMÁGENES

Es la organización según criterios de búsqueda, almacenamiento y mantenimiento de las imágenes y los metadatos relacionados con estas. Cada imagen debe contar con una ficha de identificación que contenga la siguiente información:

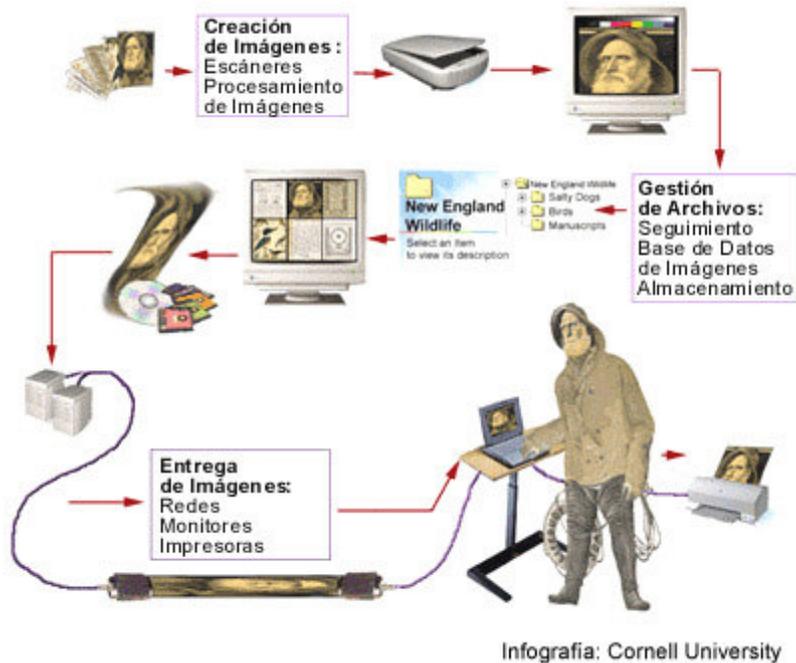
- a. Autor
- b. Formato, dimensiones, proceso fotográfico de la toma
- c. Descripción temática, con una descripción breve de la imagen.

Con estos datos puede generarse una base de datos susceptible de ser incrementada y se normaliza la información, lo que permitirá su integración a la existente con anterioridad.

III. ENTREGA DE LAS IMAGENES

Es el mecanismo que permite el acceso de los usuarios a las base de datos de imágenes. Incluye las aplicaciones que permiten el acceso a la red desde la cual se ingresa a la base de datos, incluyendo también dispositivos de visualización online e impresoras.

Todo el proceso está representado en la siguiente infografía:



IV. ALMACENAMIENTO DE IMÁGENES (Sistema Recom - DocuManager)

Las imágenes digitalizadas deben ser almacenadas siguiendo un procedimiento establecido por la funcionalidad del programa gestor de la base de datos fotográfica. En el CIC-UCAB se implementa el DocuManager como gestor de recuperación y búsqueda de información y *metadata*. Es una solución tecnológica al servicio de la información documental, que recalca a la información como recurso indispensable para una gestión organizacional eficiente, a un bajo costo y con poco mantenimiento.

Con la gestión del DocuManager se simplifica la conformación del archivo digital al:

- Reducir significativamente el tiempo empleado en tareas rutinarias mediante la automatización de procesos tales como ingreso de datos, impresión de etiquetas y códigos de barra, elaboración de fichas,

generación de reportes, gestión de préstamo, control de inventario y estadísticas de desempeño

- Optimizar tanto los procesos de búsqueda y recuperación de información, como la localización de documentos.

CAPÍTULO V: DE LA SEGURIDAD DE LOS ARCHIVOS

I. SEGURIDAD DE LAS IMAGENES

El procedimiento descrito a continuación debe seguirse para todo el material gráfico que se conserve y difunda en los espacios de las SVI. Por supuesto, esto incluye a las imágenes pertenecientes al acervo fotográfico del CIC, las fotografías producidas y seleccionadas de las cátedras relacionadas con fotografía de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB y el material de los colaboradores permanentes e itinerantes de las SVI de fotografía.

La protección de los derechos de autor y la integridad de las imágenes que conforman la galería se efectúa a través de la superposición de las siglas CIC-UCAB sobre las fotografías en estilo marca de agua, que impiden su reproducción.

Las letras, de color negro o blanco puro —dependiendo de lo apropiado para cada caso—, tendrán una opacidad no mayor a 40% y se repetirán cuatro o más veces sobre las esquinas y el centro de la imagen. Para esta operación se utilizará el programa Macromedia Fireworks MX 2004 7.0 Build 288.

II. SEGURIDAD DEL MATERIAL ESCRITO

El material escrito que se mostrará en la página estará sometido a las especificaciones que la Ley sobre Derecho de Autor estipula al respecto. Se podrán reproducir artículos, ensayos y documentos, preferiblemente con la autorización expresa del autor para lo que debe contactarse por cualquier vía, escrita, oral o electrónica.

III. PROTECCIÓN JURÍDICA DEL MATERIAL

Tanto las imágenes como los textos propiedad de terceros, están protegidos en los siguientes artículos de la mencionada ley:

“Las disposiciones de esta Ley protegen los derechos de los autores sobre las obras del ingenio de carácter creador, ya sea de índole literaria, científica o artística, cualesquiera sea su género, forma de expresión, mérito o destino.

Los derechos reconocidos en esta Ley son independientes de la propiedad del objeto material en el cual esté incorporada la obra y no están sometidos al cumplimiento de ninguna formalidad.”

Artículo 1º Ley sobre Derechos de Autor (1993)

“Corresponde exclusivamente al autor la facultad de resolver sobre la divulgación total o parcial de la obra y, en su caso, acerca del modo de hacer dicha divulgación, de manera que nadie puede dar a conocer sin el consentimiento de su autor el contenido esencial o la descripción de la obra, antes de que aquél lo haya hecho o la misma se haya divulgado.”

Artículo 18 Ley sobre Derechos de Autor (1993)

“El autor goza también del derecho exclusivo de explotar su obra en la forma que le plazca y de sacar de ella beneficio. En los casos de expropiación de ese derecho por causa de utilidad pública o de interés general, se aplicarán las normas especiales que rigen esta materia.”

Artículo 23 Ley sobre Derechos de Autor (1993)

“Las fotografías y las reproducciones e impresiones obtenidas por un procedimiento análogo, están protegidas en igual forma a las obras del ingenio señaladas en el artículo 1º de esta Ley. El derecho del fotógrafo y de sus derechohabientes se extingue a los sesenta años de la divulgación de la obra. No obstante, se extinguirá a los sesenta años de su realización si no hubiere sido divulgada durante ese período. Dichos lapsos se contarán a partir del primero de enero del año siguiente a la divulgación o a la realización, respectivamente.

El derecho de explotar una fotografía realizada por un fotógrafo profesional, puede ser objeto de cesión en las mismas condiciones que la efectuada bajo una relación laboral, en los términos del artículo 59 de esta Ley.”

Artículo 38 Ley sobre Derechos de Autor (1993)

“La reproducción consiste en la fijación material de la obra por cualquier forma o procedimiento que permita hacerla conocer al público u obtener copias de toda o parte de ella, y especialmente por imprenta, dibujo, grabado, fotografía, modelado o cualquier procedimiento de las artes gráficas, plásticas, registro mecánico, electrónico, fotográfico o audiovisual, inclusive el cinematográfico.

El derecho de reproducción comprende también la distribución, que consiste en la puesta a disposición del público del original o copias de la obra mediante su venta u otra forma de transmisión de la propiedad, alquiler u otra modalidad de uso a título oneroso.”

Artículo 41 Ley sobre Derechos de Autor (1993)

“Los derechos de explotación son independientes entre sí y, en consecuencia, la cesión del derecho de reproducción no implica la del derecho de comunicación pública, ni viceversa.

Siempre que no se hubiese convenido otra cosa, los efectos de la cesión de cualesquiera de los derechos patrimoniales, se limita a los modos de explotación previstos específicamente en el contrato.

Salvo en las cesiones a título gratuito, pactadas expresamente, es necesario que en el contrato de cesión se estipule, con sujeción a lo dispuesto en la Sección Segunda de este Capítulo, la remuneración del autor, correspondiente a la explotación que se realice por los modos previstos específicamente en el contrato.”

Artículo 51 Ley sobre Derechos de Autor (1993)

De acuerdo al tipo de material, el CIC - UCAB solicitará al autor una licencia para la reproducción y resguardo de la obra.

Si no se logra el contacto directo, puede publicarse su obra en el formato electrónico .pdf (que solo permite su lectura e impide la copia electrónica), haciendo la correspondiente referencia explícita al autor. Además debe recordársele al usuario que la utilización del material de la página para otros fines distintos al académico acarrea sanciones.

Si en el material escrito se especifican limitaciones del autor para su reproducción puede incluirse únicamente su referencia bibliográfica, hemerográfica o electrónica en el espacio de la página dedicada para este fin.